إبداع الأطفال

الأسطورة والحقيقة

د. حمادة إبراهيم



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

إبداع الأطفال

الأسطورة والحقيقة

من خلال أعمال ألفريد جارّى

د. حمادة إبراهيم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٩

تصميم الغلاف

صبرى عبد الواحد

الإخراج الفنى

الحبيبة حسين

تمهيد

قبل عدة أشهر كنت بصدد كتابة حديث إذاعى عن (**ألفريد جارى**) للبرنامج الثقافى بإذاعة القاهرة، وفيما كنت أبحث فى مكتبتى عن بعض أعمال هذا الكاتب، وجدتنى أهمهم فى نفسى قائلاً: «هل سأقرأ ثانية ما أحفظه عن ظهر قلب؟ ما ترجمته قبل عشرين عاما إلى اللغة العربية؟ هل قراءة ذلك مرة ثانية أمر ضرورى؟» فى الحقيقة كان ضروريا. ذلك لأنه بالرغم من معرفتى الحميمة بأعمال (جارى)، فإن هذه الأعمال ماتزال غنية، مفتوحة على شاكلة سائر روائع الفكر الإنسانى.

ولكن، لنعلنها من الآن، من العسير أن يفهم المرء إنتاج (ألفريد جارى) الأدبى، إن هو جهل أو تجاهل سيرة حياته.

حتى لمجرد قراءته هذا الإنتاج، من المفيد أن ندرك «أمورا معينة» من حياته القصيرة، لكنها بالرغم من قصرها كانت حافلة بالأحداث، عاصفة، جمعت بين دفتيها البهجة والشقاء.

من الضرورى أن يقوم المرء بدراسة جادة لمصادر جارى الصبيانية، نعم الصبيانية، لأن (جارى)، قبل كل شىء، شاعر رجيم، وهو إذ يواصل سلالة (بودلير) و (نيرفال) و(لوتريبيامون) و(رامبو)، يضيف عنصراً جديداً ليس فيهم، ألا وهو أن اللعنة التى أصابته تخلص منها عن طريق السخرية بنفسه والزراية بها. لمعرفة جارى، لابد من الإحاطة بالقضايا والمشكلات التى أثارتها حياته القصيرة، وبالذات ما ورثه عن أبويه من صفات وما تلقاه من موروث ثقافى، وكذلك تصرفاته الغريبة، بل الشاذة، وطبيعة العلائق التى كانت بينه وبين البالغين الكبار، أى الأنماط المختلفة من (أوبو).

ذلك أن مسرحية (أوبو ملكا) فى حقيقة الأمر، ما هى إلا ثورة ضغوط القهر التى سيمارسها الكبار على الصغار. إن ما نحبه فى (ألفريد جارى) ليس الفنان العجيب الذى يملك ناصية فنه ويعرف أسراره، بقدر ما هو الإنسان

المتمرد، طفل التحديات كلها، وجميع الصفاقات والوقاحات. ذلك الثائر الساخط الذى لم ينحن حتى للمرض، وحينما سئل أثناء احتضاره، وهو بين يدى الموت عن رغبته الأخيرة، ما كان منه إلى أن أعرب عن رغبته الشديدة فى الحصول على خلّة ينظف بها أسنانه. هذا الطفل وحده يهمنا، هو والهدية التى قدمها لنا: (أوبو). هذه المسرحية الصبيانية التى تتدفق نوراً وتتطاير شرراً، التى تضعنا على طريق الأدب الجديد، التى تقدم لنا الكثير عن العقلية الجديدة، وعن آلية الإبداع الجماعى عند الأطفال والمراهقين.

حتى بعد تحصيل هذه المعرفة، فإن جارى يظل صعباً عسيراً لأن جارى يندرج فى قائمة الكتاب الذين لا يهتمون بالمتلقى. ماذا يفيده لو أن القراء تمكنوا من فهم صراخه وصياحه، ووقاحاته وسبابه التى تكون فى بعض الأحيان موجهة للجمهور نفسه. كيف السبيل إلى فهم «طفل رهيب» أفلت من دائرة الأدب الرسمى بل ومن نفسه، لأن (جارى) أعرض عن نفسه وتخلى عنها، وأصبح هو شخصية البطل فى أعماله الإبداعية، وشخصية البطل أصبحت هى كاتب هذه الأعمال.

مــا من شك فى أن الأدب الفـرنسى قـدم لنا العـديد من الشعراء والكتّاب الذين كانوا وراء تأسيس المدارس والمذاهب الفنية وإصدار المنشورات والإعلانات الثورية، بغرض إحداث انقلاب فى الفن والأدب، إن الجديد فى (جارى) هو أنه قـام فعلاً بهذا الانقلاب.

إن مـوقع (جـارى) من الأدب العـالمى هو أنه رائد، ليس رائد المسرح المعاصر وحسب، وإنما رائد العقلية الجديدة. وجريا على المثل الذى يقـول: «لا يكرم المرء فى داره»، فـإن (جـارى) فى فرنسا لا يحظى بالاهتمام الذى يحظى به فى الخـارج. كما أنه من أقل الكتاب شعبية، إن لم يكن أقلهم جميعا. فهل يرجع ذلك الوضع إلى أنه قليل النشر، أو لأنه قليل النشر فهو غير معروف؟ الحقيقة إننا لو قارنا منشورات (جـارى) بما ينشر لكل من (رامبو) و (مالارميه) أو (أبو للينير)، فإن (جارى) يأتى فى ذيل القائمة (MA 18) مـا من شك فى أن تردد الناشر يرجع أيضـاً إلى «المحظور الجنسى» الموجود فى أعماله بشكل صريح أو مضمر. كذلك هناك فلسفة (الباتا فيزيقا) التى تطبع انتاجه. ثم هناك ما ينتشر فى كتاباته من ألفاظ مستحدثه وأخرى قديمة مهجورة، كل هذه أسباب تبرر التراجع والتردد أمام نشر أعماله.

ولكن السبب الأكبر وراء هذا الموقف يكمن فى الصور التى يقدمها جارى فيها الطابع «غير النظامى» إن لم نقل «غير الرسمى»، بحيث ما من نظام مستقر، أو سلطة قوية تستطيع أن توافق على هذه الصور التى من شأنها قلب كل شىء فى الفن والمجتمع. لذلك فلكى نفهم (جارى) ونحل رموزه، لابد من مراجعة كاملة، ورفض جذرى لسائر المفاهيم الفنية المتعارف عليها. غير أن هذا العمل يستحق ما يبذل فيه من مشقة، لأن فهم مؤلفات (جارى) من شأنه أن يساعدنا فى تفسير الكثير من الظواهر المعاصرة، ليس فى مجال الفن وحسب، وإنما فى إطار المتغيرات والتحولات العقائدية والفكرية فى هذا العصر الذى نعيش فيه. ذلك أن الجرأة الصبيانية الكبرى التى يتصف بها (جارى) تكمن فى أنه اقتحم أرضاً تكاد أن تكون بكراً. وخاض بحرا يكاد أن يكون جديداً، هو ثقافة الطفل أو الحدث، التى كانت فى أواخر القرن التاسع عشر تحظى باهتمام ضئيل. فى ذلك تكمن الحداثة الكبرى لكاتبنا الشاب: منطقة مرفوضة ومبغوضة من السلطات الرسمية.

إن هذه الثقافة المدرسية، إذ تعد جزءاً من الأشكال الفنية الشعبية، فإنها تقع فى منطقة وسط بين الفن والحياة.

بل هى الحياة نفسها تعرض أمامنا بالملامح التى يتصف بها اللعب. هذه الحقيقة جلية واضحة فى حالة (**ألفريد جارى**) الذى لا فارق عنده بين الفن والحياة، بل هما شىء واحد:

«إن التفريق الذى ظل أمداً طويلاً يعد ضرورياً بين الفن والحياة، لم يلبث أن انهار منذ ظهور جارى» (B. A 272 - 273).

إذا كان التمثيل فى حياة التلاميذ لا يميز بين الممثلين والمتفرجين، فإنه فى حالة (جارى) وزملائه لا يعترف أيضاً بالتمييز بين المؤلف والجمهور. إن التلاميذ لايتفرجون على اللعبة التمثيلية، بل هم يعيشونها جميعاً لأنها عملت بواسطة مجموع التلاميذ ومن أجلهم، ليس فقط الذين يمثلون جيلهم، وإنما الذى يمثلون سلسلة من الأجيال.

إن هذه التمثيلية، قبل أن تصبح عرضاً على خشبة المسرح، عاشها مجموع المؤلفين / الممثلين/ المتفرجين، بحيث إن اللعبة تحولت إلى حياة، حياة ثانية منتزعة من النظام القائم. ومن ثم كان الخطأ الجوهرى الذى تقع فيه الدراسات التى تتناول أعمال (جارى) فتضعها فى إطار الأدب الرسمى.

وهذا البحث الذى نحن بصدده ليس سوى الخطوة الأولى في مجال دراسة واسعة تتناول الثقافة اللانظامية، المرفوضة من قبل الأفكار التى تهيمن على العالم، من القواعد والأصول والمحظورات السياسية والاجتماعية. وهذه الخطوة من المحتمل ألا تكون ثابتة بما فيه الكفاية، أو قد تتخللها بعض الأخطاء أو الثغرات. وعذرنا فى ذلك يكمن فى أهمية البحث وخطورته.

الجزء الأول

إبداع الأطفال

حول بعض المصطلحات والتعريفات

قبل أن ندخل فى صلب موضوع البحث، يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند عبارة «صبياني» نجلوها ونوضحها، وهى عبارة ظهرت فى عنوان المسرحية، وسوف يتكرر ذكرها كثيراً فى ثنايا البحث. فما الذى نقصده من هذه الصفة فى إطار هذه الدراسة؟ ثم هل (أبو ملكا) مسرحية يمكن أن نصفها بالصبيانية؟

من باب التيسير اللفظى، نستعمل فى دراستنا هذه لفظة «صبيانى» «أو حدثى» للدلالة على ذلك النوع من العروض المسرحية الذى يقوم به صبية المدارس أنفسهم، ومن أجل

أنفسهم. والخاصية المميزة لهذا النوع من المسرح تظهر بوضوح في العلاقة الشديدة التي تربط مجموع الممثلين / المتفرجين. هو مسرح صبياني من صنع الصبية، إذن فهو ليس تعليمياً يعرض درساً على جمهور يعتبر أدنى مستوى في العقلية أو في المعرفة. بهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن مسرح صبياني بعد تخليص اللفظ من جميع ما يقلل من شأنه فنياً وجمالياً.

إذن فنحن بصدد معارف التلاميذ وعاداتهم، بصدد المصادر المدرسية الكلاسيكية، والقراءات الشعبية، والتركيز الموجه نحو الحاجات الطبيعية كالأكل والشرب والفضلات، والتهكم على الكبار والزراية بهم، وتعبيريات لغوية وحركية معينة غير مألوفة.

الحقيقة أن الطفل الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر كان يحتل مكانة كبيرة في الأدب الرسمي. ونذكر، على سبيل الأمثلة لا الحصر، المؤلفات الآتية:

- (كتاب صديقي) لصاحبه أناتول فرانس (A.France).
- (الشيء الصغير) لصحابه (ألفونس دوديه (A.Daudet).
- (جاك فانترا «الطفل والطالب والمتمرد») لصاحبه (جول فاليه J.Valles).

● (شرشوبة الجزر أو شرابة الخرج) لصاحبه (جول رينار J.Renard).

ومع كل، فإذا كانت هذه المؤلفات تعطى الكلمة للطفل، إلا أنها من تأليف رجال كبار. وبذلك فهى تخرج من إطار تعريفنا للأدب الصبيانى.

نضيف إلى ذلك قلة المراجع التى تتعلق بالتلاميذ فى سن مؤلفى مسرحية (أوبو ملكا) حول الفترة موضوع الدراسة. الكتاب الوحيد فى علمنا هو كتاب (صبية وتلاميذ) لمؤلفه (ألكسى لو متر)، ولكنه غير موجود.

نأتى الآن إلى الإجابة على الشق الثانى من السؤال الذى بدأنا به: هل مسرحية (أوبو ملكا) مسرحية صبيانية؟

من المؤكد أن (أبو ملكا) كانت فى البداية عملية تهكم ساخر كاريكاتورى قام بها مجموعة من صغار التلاميذ. ويؤكد (جارى) نفسه هذه المصادر الصبيانية على صفحة عنوان المسرحية حيث نقرأ ما يلى: «دراما نثرية فى خمسة فصول فى شكلها الكامل الذى عرضت به بواسطة العرائس على مسرح (الفينانس) عام ١٨٨٨» (O.C.345).

وكذلك، ففى الكلمة التى ألقاها (جارى) بمناسبة العرض الأول للمسرحية فى العاشر من ديسمبر عام ١٨٩٦، يعترف المؤلف بصبيانية تأليف المسرحية، وهو يعلن أمام جميع المتفرجين أنها «تشويه قام به طالب لأحد أساتذته» (T.U 19).

أما الناقد (بول شوفو Paul Chauveau) فيضيف إلى صبيانية التأليف الصفة الجماعية حيث يقول:

«هذا النوع الأدبى (أوبو) نادر وجديد فى جنسه، جاء نتيجة تأليف جماعى لمجموعة من التلاميذ الصغار» (P.C 69).

وأما الناقد (كارديك Cardec) فيصرح بأن (أوبو ملكا) على شاكلة الملامح البدائية «هى ارث جماعى» (F.C66).

وبالمثل لا يتردد (هنرى بيهار) فى أن يؤكد صبيانية تأليف (أوبو) مرات عديدة، وهو يضيف حقيقة مهمة للغاية تتصل بتأليف أدب الصبيان، فالمسرحية فى رأيه من تأليف جيل بأكمله: «إن التأليف الجماعى لمسرحية (أوبو) يؤكد فى وضوح وجلاء أن الثقافة، حتى ثقافة الأقليات الصبيانية، لايمكن أن تكون من وضع فرد واحد، وإنما هى مجموعة كاملة من أفراد المجتمع (B.C.89).

ومن ناحية أخرى، فإن عروض مسرحية (أوبو ملكا) حتى قبل أن يطلق عليها هذا العنوان، تؤكد بجلاء ووضوح الأصول الصبيانية للمسرحية التى كانت تسمى فى البداية «البولنديون» وقد قام جارى وزملاؤه من الطلبة بإعدادها وعرضها فى بيت أحد التلاميذ. ففى كتابه عن (ألفريد جارى) يقول الناقد (نويل أرنو): «قام هنرى بأداء دور الأب أوبو، وقام جارى بتصميم الديكور. أما زملاء الصديقين فقد قاموا ببقية الأدوار والمتفرجين» (N.A 258) كان نوعاً من خيال الظل قام بإعداده الطلبة بأنفسهم من أجل أنفسهم.

حتى فيما يختص بالعروض وعمليات الإعداد العصرية، فهى تؤكد على روح الطفولة التى تجرى فيها أحداث المسرحية فى الأصل. ولنأخذ على ذلك مثال العرض الذى قدمه المخرج (Michael Meschke) فى مهرجان (نانسى) عام ١٩٦٨ (ثم فى مدينة تولون، وذلك بعد عرض الافتتاح فى ستوكهولم عام ١٩٦٤). فقد كانت وجوه الشخوص عبارة عن بروفيلات من الورق المقوى يتم استعمالها أمام المتفرجين. وبذلك تحققت اقتراحات (جارى). وهناك عرض آخر أقرب إلى روح القراقوز، وهو العرض الذى قدمه Guenole Szerthiope على مسرح (الفينومينال تياتر) عام ١٩٧٠. بل

لقد نقلوا المسرحية إلى مكان مولدها وهو فناء المدرسة. دليل آخر على صبيانية تأليف المسرحية يتمثل فى العرض التليفزيونى الذى قدمه J.C.Averty فى فرنسا وكان عملاً أقرب إلى الرسوم المتحركة، بجماليات صبيانية واضحة.

تكوين (جارى) وميلاد (أوبو)

بصرف النظر عن حكم النقد المعاصر، فإن «كل ما عشناه فى الماضى يترك فينا آثاره». (C,B, 18) هذه العبارة لا تنطبق فقط على طفولة قائلها (أوجين يونسكو)، فهناك العديد من الكتاب المعاصرين يعتبرون سجناء طفولتهم. فبعد (تور جينيف) (وبيراندللو) (بيكيت) لدينا حالة (جان جينيه) أو الممثل والشهيد القديس جينيه، كما أسماه (سارتر). «إن ما يمد أفكار كل منا بمادة خصبة باطنية إنما هو، دون أن ندرى، ذكريات طفولتنا، قراءاتنا الأولى، بل وربما مشاعر تتعلق بأسلافنا». هذا ما يقوله الكاتب المعاصر (أندريه موروا) الذى يعمم الظاهرة.

ودون أن نحاول رفع النقاب عما قد يكون قابعاً في ظلمات اللاوعى الباطن عند (جارى) من مجهول. يمكننا بكل بساطة أن نثنى على حكم الناقد لوى بيرش (L.Perche) إذ يقول: «إن موروثا معيناً يثقل كاهل (جارى) الكاتب منذ طفولته الأولى» (L.P7). ونحن نضيف فنقول «بل قبل مولده».

لقد أجمع الباحثون الذين تناولوا جارى بالدراسة على أن جدته لأمه كانت مصابة بالجنون، وأمه نفسها كانت شاذة الطباع، وكانت تعانى من عذاب مقيم لأنها لم تتمكن من الارتقاء إلى المستوى الاجتماعي الذى كانت تتوق إليه. كما «كان بها ولع شديد بالتنكر» (D.A 626). عن هذه الأم ورث جارى خلقه الرهيب وطبعه العنيف، وبخاصة «مزاعمه فى طبقة النبلاء، هذا إن لم نقل حقوقه المشروعة. كما أخذ عنها عقدة النقص التى هى أساس عند معظم المتمردين» (P.C 207).

أما الوالد، وكان مدمنا للخمر والتدخين، فقد أخذ عنه (جارى) حبه الشديد للشرب. قصارى القول، لقد كان الابن يعانى مما كان يعانى منه الوالادن. واحتفظ (جارى) بطابع «الطالب المشاغب» (B.C.211). وقد جاء هذا السلوك من (جارى) صدى «لمظالم اجتماعية» كان (جارى) يعانى منها بمرارة. «من الواضح أنهم سمموا له حياته بشكل لا مثيل له» (B.P49).

وإذا واصلنا رحلة تكوين جارى القصيرة السريعة كحياته، وجدناه بعد ذلك طالبا فى (مدرسة هنرى الرابع الثانوية) حيث بدأت علاقته بالفلسفة على يد (هنرى بيرجسون Henri Bergson) الذى ظل يواظب على حضور دروسه لمدة عامين كاملين. وقد خرج (جارى) من دراسة الفلسفة ليس فقط على يد هذا الأستاذ ولكن بصفة عامة، بدروس مختلفة، ولكن «على طريقته الخاصة». والمتصفح لأعماله يجد فى ثناياها الكثير من الصفحات فى شكل تحليلات واعتبارات فلسفية. وإذا كان (جارى) قد اهتم بالفسلفة التجريبية، فقد كان ذلك كما يقول هنرى بيهار، وهو من أكبر نقاد (جارى): «ردًا ربما بطريق المسخ والتشويه وهو أسلوبه المعتاد». لقد اهتم (جارى) كذلك «بالحالات المرضية التى نقلها فى مولفاته» (B.C152) الحلول الخيالية، كما يعرفها (جارى) نفسه، فقد كانت موجودة من أيام المدرسة «بالاسم، وليس بالفعل».

وأوبو هو كما يصفه (جارى) «دكتور فى الباتافيزيقيا» وما من شك فى أن مبدأ تماثل الأضداد الذى يؤمن به (جارى)، يرجع فى تكوينه بنسبة كبيرة إلى قراءة عدد من الفلاسفة من ذوى الاتجاهات المختلفة من أمثال (باكون Bacon) و(ريبو Ribot) . (OC 839).

وإذا حاولنا أن نتوسع قليلاً فى الدائرة التى نشأ فيها (جارى) خلال فترة تكوينه العاطفى والثقافى، وجدنا العلاقات بين مؤلفاته وبين المناخ الحضارى للمقاطعة التى عاش فيها وهى (بريتانيا) فى جنوب فرنسا، علاقات وطيدة. وفى ذلك يقول (هنرى بيهار): فى إطار المؤلفات المتعلقة بالأب (أوبو) فإن تأثير المقاطعة البريتانية واضح، خاصة وأن مسرحية (أوبو ملكا) كانت حصيلة إنتاج العديد من أجيال طلبة مدينة «رين» البريتانية التى نشأ فيها وعاش (جارى) (B.C 36).

- إن الاتصالات بالوسط الاجتماعى، والتجارب مع المحيط كانت بلا شك، كما يؤكد (هنرى بيهار)، مصدر صبغة ثقافية معينة.

«هل من الممكن أن شاباً مراهقاً مثل (جارى) لم يحتفظ فى ذاكرته بالحكايات والأساطير التى كان يرويها له أجداده وأعمامه وأخواله والخادمة والعجائز الذين كان يصادفهم هنا وهناك؟» (B.C 40).

ينطبق ذلك أيضا على علوم العصر. لقد كان (جارى) على علم بنظريات وتجارب علمية غريبة بالنسبة للعصر، رجع إليها عند كتابة مؤلفاته. نضيف إلى هذا الرصيد الثقافى أن

(جارى) كان متقدما فى دراسته بالنسبة لعمره. فكان طالبا ممتازاً حريصاً على استقلاله، ويتمتع بنوع من الحصافة وبعد النظر، وبخاصة حيال أساتذته، كما كان لاذعاً فى سخريته:

«كانت أقل النقائص المزرية تبدو له عيوبا دائمة، ونقائص لا تحتمل. وكانت سرعة التعميم التى يتصف بها الشباب طرفا فى اللعبة وكأنها واقع لايقبل الشك» (P.C 40).

استكمالا لوصف (جارى)، يروى عنه (أندريه بروتون)، رائد السريالية، مجموعة كبيرة من القصص التى تصوره شخصا غريب الطباع، معارضاً للمجتمع الرسمى وللصور المألوفة. يتحدث (بروتون) على لسان أحد أبطاله عن بعض الميول الغريبة التى كانت تميز (جارى) منها أنه كان يحب طائر البوم فقط لكى يعارض الاعتقاد الشائع عند العامة البلهاء فى أن هذا الطائر نذير شؤم. كذلك كان (جارى) مولعاً بالتقاليد القديمة المهجورة، والحالات الغريبة، والأحداث التى ليس لها تفسير ولا تبرير. (Bp 64).

هذا الشذوذ يقترن عند (جارى) بشعور بالاحتقار، كان يميز تيار التمرد والفوضوية الذى كان يسود الشعراء الشبان فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

كان ذلك كله، كما يختم الناقد شوفو، «يتفجر فى شكل سخرية من الناس ومن الأشياء» (PC 47).

فى تلك الحالة النفسية وهذا التكوين عرف (جارى) مدرسه لمادة الفيزياء، الذى سيصبح فيما بعد شخصية (أوبو). وفى تلك الحالة من الكراهية لكل ما هو وضيع، وقع المؤلف الناشئ على مخطوطات مسرحية «البولنديون» التى قام بتأليفها مجموعة طلاب مدرسة «رين».

واستخدم هذه المادة المخطوطة فى صياغة رائعته المسرحية. وفى تلك الحالة من المرارة، عرف جارى مدرسه الذى سيكون بالنسبة له النموذج والنمط. وفى ذلك يقول (اندريه بروتون): «إنطلاقا من مدرسه لمادة الفيزياء، وهو مثال للدمامة والقبح والغباء والشراسة، صاغ (جارى) مسرحية (أوبو ملكا)» (B P 49). ذلك أن (جارى) بالنسبة لزملائه فى الدراسة، كان كما وصفه الناقد لوفسك» «شخصاً حاد الطباع لدرجة الجنون.. عقلية مدمرة، عديم الاحترام للآخرين» (J L54).

معركة أوبو أو استراتيجية الأطفال

يرى (جارى) أن الفن لا يكون جديراً بهذا الاسم إلا إذا سُخِّر من أجل تحرير الناس من القهر. وإذا كانت مسرحية «البولنديون» من وضع جيل كامل من الطلاب، فإن (جارى) هو الذى شعر أكثر من غيره، بقيمة هذه الملحمة الوحشية التى خرجت من الحياة اليومية لطلبة مدينته. وفى ذلك يقول (جاك لاكان .. J. Lacan): «هذه الملحمة الشعبية التى شارك فى وضعها بلا شك بجانب كبير (...) استحوذ عليها وغاص فيها، وتقمصها» (J.L 55).

وإذا لم يكن هناك فى ثنايا مـؤلفـات (جـارى) مـا يقـول صراحة إن الفن ينبغى أن يقودنا إلى طريق التحرر من القهر المادى والمعنوى. فإن كل صـفـحة فى هـذه المؤلفـات هى دليل واضح على هذه الحقيقة.

إن جـارى يعـبـر عن إرادة النضـال والمعـارضـة. وسنحت الفرصة حينما وقع على مدرس الكيمياء «ذلك المخلوق الحقير إلى حد يثير الاشمئزاز» (P.C 47) أو (جـارى) الذى يسـعى وراء الفضـائح، أقسم على أن «ينسفه نسـفا» (B.P 49). فـهل كـان ذلك لكى يتـخلص منه، كمـا كـتب (يونسكو) مـسـرحـيـة «الملك يموت» لكى يتخلص من شبح الموت الذى كـان يلاحقه؟ كان ذلك، على الأقل، نقطة الانطلاق. ولكن، مع تدمير مدرسه ونسفه، كان (جارى) يريد أن يدمر وينسف المجتمع الرسمى، أن يلقى نظرة جديدة على هذا المجتمع. أن ينير كل شىء فى العصر من وجـهة نظر الطلبة المشاغبين فى فصول الدراسة وفى الفناء أثناء الفسـح. لقـد جند (جـارى) فى الخطة التى وضعـها جميع وسائل الطفولة لكى يرفع النقاب عن كل زيف رسمى تمليه الشـهوات والغرائز الوضـيعة عند الكبار الذين يمثلون السلطة بكل أشكالها: السلطة المدرسية والسيـاسية

والفنية. تلك هى الأسباب التى دفعت (جارى)، وكان يومئذ شاعراً وناقداً أدبياً، لأن يخوض تجربة الكتابة للمسرح ويقامر بسمعته. إذن، كانت أول خطوة فى صراعه هى أن يخوضه فى المسرح، وهو الوسيلة الأسرع والأنجح من أجل تفجير الثورة فى المجتمع.

ولتحقيق ذلك، كان لابد له من أن يفاجئ الجمهور، جمهور البالغين الكبار، وأن يهاجمهم، وأن يصدمهم. ومن ثم كانت المفاجأة هى الخطوة الثانية فى هذه المعركة. ذلك أن المفاجأة بالنسبة له، كما ستصبح بالنسبة لكل من سيسير على نهجه من الكتاب، ينبغى أن تكون الوسيلة الفعالة للفن الجديد بأسره. وقد أشار إلى ذلك فى الكلمة التى افتتح بها أول عرض للمسرحية.

وفى إطار هذه الخطة الاستراتيجية قام (جارى)، وهو لم يزل طالباً فى ثانوية هنرى الرابع، بتنظيم جلسات قراءة للمسرحية لزملائه من الطلبة. كما أنه كان يقوم بعرضها فى المدرسة نفسها وفى بيوت بعض الطلبة بالتعاون مع الزملاء أنفسهم.

بعد ذلك أراد (جارى) أن يحقق للمسرحية الشهرة الجماهيرية، فعكف على بذل كل ما فى وسعه ليضمن

عرضها على خشبة المسرح، فكانت مساعيه الحثيثة مع إدارة «مسرح الأوفر» أشهر مسارح العصر. وضمانا لتنفيذ هذا المشروع، سعى (جارى) للالتحاق بجريدة «ميركور دى فرانس» وهى الوسط الأدبى الكفيل بقبول الأفكار الثورية الجديدة التى استحدثها (جارى) فى المسرحية. وقد فاز (جارى) بأربع جوائز أدبية من جوائز هذه الجريدة. وكان يحضر اللقاءات التى كانت تنظمها (راشيلْد) زوجة رئيس التحرير والشاعر (مالارميه). كما اكتسب صداقة الشاعر (مارسيل شوب) والمصور (جوجان).

ومن ناحية أخرى استطاع (جارى) بمساعدة أصدقائه أن ينشر باكورات أعماله الأدبية التى كانت تنتظر النشر.

وفى سبيل الدعوة للمسرحية والدعاية لها، لم يتردد (جارى) فى بذل ما آل إليه من ميراث بسيط فى المساهمة فى تأسيس جريدة بعنوان (الفن الأدبى) كما اشترى بعض الأسهم فى جريدة «ميركو دى فرانس» حيث كانت مسرحية (أوبو) معروفة فى هذا الوسط الأدبى الفنى، وبخاصة لدى الشعراء الرمزيين. وبذلك نجح (جارى) فى أن يجعل الأدب الرسمى يقبل انتاجاً يمثل ثقافة معارضة، مرفوضة، الا وهى ثقافة الصبيان.

وعلى شاكلة الأطفال الذين لا يترددون فى تحقيق المجد ولو عن طريق الفضيحة، خطط (جارى) بكل عناية وحرص لهذا الهدف. ولم يكتف بالنجاح الذى حققته المسرحية فى الصحف ولدى الصفوة، بل كان يسعى إلى تحقيق نجاح ساحق، وهذا لا يتأتى إلا فى المسرح وأمام جماهير المسرح. لذلك كان يبذل كل ما فى جعبته لكى تظهر (أوبو) على خشبة المسرح. كان يرى ألا شىء يعادل قوة الكلمة تلقى على الملأ فى حضرة الجماهير. ولتحقيق هذا الحلم، كان (جارى) على استعداد تام لعمل أى شىء، كل شىء. فلم يتردد فى العمل سكرتيراً للمخرج الكبير (لونييه بو) مدير «مسرح الأوفر» وبذل كل طاقته فى إقناع الرجل، وذلك بتذليل كافة الصعوبات والعقبات الفنية والاقتصادية التى كانت تعترض سبيل التنفيذ (P.C 74).

واستكمالاً لهذه المساعى، كان (جارى) يحث الخطى ويحفز الهمم. واستطاع فى النهاية أن يجعل المخرج «يهتم بالموضوع» (P.C 74) وتحدد يوم العاشر من ديسمبر موعداً للعرض الأول لمسرحية «أوبو ملكا».

العقلية الجديدة أو جماليات الصبيان

كانت النية التى بيتها (جارى) هى أن يصدم الجمهور: «لكى يزمجر كالدببة، فنعرف مكانته» (T.U 154 - 155) ولم يتردد كما أسلفنا فى إلقاء محاضرة افتتح بها العرض ليشرح المسرحية، ويعتذر للجمهور عن بعض الهفوات والثغرات.

ولكن المؤلف الصغير، وهو يفعل ذلك، كان يقدم المزيد من الدلائل على السمات الصبيانية التى جاءت عن وعى أو عن غير وعى فى المسرحية. وإذا كان قد قدم الشكر للعدد القليل

من النقاد «المرموقين» الذى مدحوا المسرحية، أفلم يكن ذلك وسيلة صبيانية ذكية ليكسب فى صفه عدداً آخر من النقاد؟ وحينما انبرى يثنى على السمة الجمالية الشمولية أو التجمعية التى يتصف بها بطل المسرحية، أفلم يكن (جارى) بذلك يلفت الانتباه إلى سمة جمالية فى كل إبداع صبيانى؟ لذلك، فقد أضاف فى كلمته على الفور قائلاً: إن المسرحية هى محاولة يقوم بها طالب لتشويه صورة أحد أساتذته ومسخها، ذلك الأستاذ الذى يمثل بالنسبة للطالب كل ما فى العالم من سخافة وهزء». (T.U 19).

ولكن فى نظر النقد المعاصر، هذا التأويل الذى أورده (جارى) ليس سوى تأويل واحد من بين «الإشارات والتلميحات الكثيرة» (T.U 19) التى يمكن للجمهور أن يراها بكل حرية فى المسرحية، وهذا من خصائص كل عمل فنى قيم: الانفتاح على سائر الشروح والتفسيرات الممكنة.

ومن ناحية أخرى، فإذا كان (جارى) يتحدث فى كلمته الافتتاحية عن الأقنعة التى يمكن أن يضعها الشخوص، فذلك معناه أن المسرحية كانت قد وضعت بروح فن القراقوز، وهو فن صبيانى تقليدى. كذلك فيما يختص بالموسيقى، موسيقى

الموالد الصاخبة، التى لم يتمكن الفنيون من توفيرها لقصر الوقت. ولكن إذ ا كان هذا النوع من الموسيقى يتلاءم كثيراً مع عالم الأطفال، فإن الألحان التى وضعها الموسيقار «كلود تيراس» للمسرحية لم تكن أقل صبيانية.

معركة الافتتاح

كان مساء العاشر من ديسمبر عام ١٨٩٦ موعد العرض الافتتاحى الخالد لمسرحية «أوبو ملكا». ولقد دوت الكلمة الأولى فى المسرحية، التى زادها دويا ورنيناً إضافة حرف الراء زيادة على حروف الكلمة، فأصبحت Merdre بدلاً من Merde. كذلك ضاعف من وقع الكلمة حينما خرجت على لسان الممثل الكبير (جيميييه) الذى اعتنى بلفظها وتأنى، فدوت الكلمة كما قلنا فى قاعة العرض الدافئة. وإذا بالجمهور، صفوة جمهور باريس، المكون من علية القوم والمثقفين وكبار البورجوازيين، يشعر بالضربة تنزل على

صدره كالصاعقة، فينفعل لها كبحر هائج مائج حتى إن الممثلين أنفسهم، تحت وقع الصدمة، لم يفلحوا فى عمل شىء بالرغم من المحاولات، بل إن (جيميه) الذى كان يؤدى دور (أوبو)، انخرط فى رقصة أسبانية غريبة. وكما حدث فى افتتاح مسرحية (هرنانى) لفكتور هوجو، كان هناك معسكران، معسكر الشباب ومعسكر الكبار: واختلط الصراخ بالنقيق والعواء. كأننا فى فناء مدرسة وقت الفسحة.

وهكذا تحقق هدف (جارى) الذى أعد له طويلاً، وهو النجاح الاستفزازى: «لقد أردت، بمجرد رفع الستار، أن تبدو المنصة أمام المتفرجين، أشبه شىء بالمرآة، يرى الذميم الرذيل نفسه خلالها بقرنى ثور، وجسد أفعوان، حسب فداحة رذائله. وليس من المستغرب أن يصاب الجمهور بالذهول لدى رؤية قرينه الدنئ السافل، الذى لم تتح له الفرصة لمشاهدته كاملاً قبل ذلك» (T.U 153). وجاءت الإشارة إلى حكايات الجنيات اعترافاً جديداً بالأصول الصبيانية للمسرحية التى تم تأليفها، كما تؤكد الفقرة ذاتها، بروح العدوانية ضد الكبار البالغين، وهو الجو العام للمسرحية. «لما كان الفن وفهم الجمهور لا يلتقيان، فقد آثرنا الهجوم المباشر على الجمهور» (O . C 417). و(جارى) يقصد بالجمهور جمهور

البالغين الكبار، الذين شاهدوا «سفينة عقولهم» تغرق أمام عيونهم لأول مرة. وإذا بالرعب يستولى عليهم فيرتدوا فى صورة الكائنات البدائية التى أراد الكاتب أن يجدوها فى أنفسهم.

ولقد دفع النجاح الفاضح الاستفزازى بعض الكتاب من بين المتفرجين لأن يتساءلوا إذا لم يكن الأمر مجرد حيلة للهو والتسلية. بل لقد ذهبت الصدمة ببعض النقاد إلى درجة التحدث عن نوع من الدجل والشعوذة. وهذا ما حدا بالناقد (أبيراشد) لأن يقول: «إذا كانت مسرحية (جارى) تحمل، بما لا يدع مجالاً للشك، بصمات المسخرة الطلابية التى كانت وراء كتابتها، فإنها لم تتوقف عند حد الانزلاقات السهلة نحو السفالة وتداعياتها المزرية وأفاعيل الفانتازيا البريئة. إن المسرحية وهى تزلزل الشكل المسرحي من الداخل، تقبح صورة المجتمع الذى تعرضه: إنها تزعزع المنطق هنا وهناك وذلك بتدميرها للغات المسرح والمجتمع معا» (A.C 193).

تلك هى الثورة المزدوجة التى يتحدث عنها (بروتون)، على مستوى الفن وعلى مستوى المجتمع.

لقد عبر (جارى) فى المسرحية عن ازدرائه للجمهور الذى لا يدرك جماليات الفن الجديد. وفى اليوم التالى للعرض،

هاجم هذا الجمهور مباشرة، وندم لأنه لم يكن من المسموح أن يطرده من القاعة.

ولكن هذا الجمهور الذى اعتاد تفاهات كتاب آخرين مثل (أوجييه Augier) و(دوما الابن) و(لابيش Labiche) لا يمكن أن يستسلم حينما يطلب منه أن «يأخذ مأخذ الجد مايراه مهزلة طالب من الطلاب يطلب منه أن يعتبرها رائعة من روائع الفكر الجديد. ما من شك فى أن ما أضحك الصغار كاد أن يلقى الرعب فى قلوب الكبار». (J.L 95).

المسرحية

لا نستطيع أن نمضى قدماً فى تحليل العقلية الصبيانية التى طبعت إبداع المسرحية، قبل أن نتعرض بشىء من التفصيل لتحليل المسرحية نفسها، لكى نستخلص الملامح البارزة والتفصيلات ذات المغزى التى تؤكد العالم الصبيانى الذى تجرى فيه أحداث هذا العمل الذى اشترك فى إخراجه إلى النور طلبة الثانوية فى مدرسة «رين». هذه المسرحية، كما يؤكد (هنرى بيهار) وجميع من تناولها بالدراسة من النقاد، «ولدت فى فناء الفسحة فى مدرسة ثانوية، لذلك فهى تحتفظ بالسمات المميزة لألعاب الأطفال» (B.M 62). بل أكثر من

ذلك، فإن «أوبو ملكا» هى جماع متفرقات روائع أدب الأطفال. وهذا الناقد (لوبوس Lebos) يقولها صراحة وتفصيلا، فهى فى رأيه تجمع بين: بولشينيلا الإيطالى، وكاسبيرالى الألمانى، وقراقوز التركى الذين يجتمعون فى شخصية (أوبو) (A.L 85).

أوبو ملكا فى الأصل «عملية عيال» إذا جاز هذا التعبير. فهى عمل اشترك فى إنجازه مجموعة من تلاميذ مدرسة. وجاء العمل على مراحل، بل ولعله تم على مدى أجيال متعاقبة. كل جيل أضاف إلى إنتاج الأجيال السابقة. وكان (جارى) هو الذى أعاد صياغة هذا العمل ليخرج فى الصورة المعروف بها الآن، ليعرض على جمهور من الكبار، جمهور ناضج، ليرى أمامه ما يمكن أن تكون عليه الطفولة كما هى دون تهذيب. ومثل هذا العرض لا يمكن أن يتبع الطرق العقلانية. ومن ناحية أخرى لم يكن الفن التلقائى أو البدائى، الذى لم يتأثر بالتعليم ولا بالتربية، لم يكن هذا الفن فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر يتمتع بما يلقاه اليوم من رعاية واهتمام. لذلك لم يكن من الممكن فى ذلك الوقت أن تعرض مثل هذه المسرحية على أنها عمل من أعمال الأطفال. لأن المتفرج كان سيذهب، إذا سلمنا بأنه سيذهب، حاملاً معه

الإزدراء الذى هو طابع الكبار أمام ماضيهم البعيد. أو كان سيذهب مدفوعاً بفضول الإنسان المتعالى الذى يذهب إلى حديقة الحيوان ويقف أمام قفص القرود. إذن لم يكن هناك إلا حل واحد، وهو ترك المسرحية على حالها وعلاتها وعرضها دون تقديم أو تمهيد.

مسرحية (أوبو ملكا) تجرى أحداثها فى بولندا، وهى تروى لنا حكاية القائد «أوبو» وهو ذو ماض مجيد. دليل ذلك أنه كان يشغل عدة مناصب هامة، منها أنه كان ملكاً على «أراجوان». غير أن زوجه الطموح (الأم أوبو)، تغريه بأن يقتل الملك «فينسسلا» ولى نعمته وأن ينصب نفسه مكانه. فيحيك «أوبو» مؤامرة بالاشتراك مع القائد «بوردور» ويعده بولاية «ليتووانيا» (١٥٢) مكافأة له. وتنجح المؤامرة، ويتم القضاء على أفراد الأسرة المالكة جميعاً إلا الشاب (بوجريلا) ابن الملك، الذى يلجأ إلى الأحراش. وما أن يستقر (أوبو) على العرش حتى يبدأ فى حكم البلاد بطريقة خرقاء. يستعين فى ذلك بمجموعة من الفرسان الأفاقين. فلكى يزيد من ثروته يقضى على النبلاء ورجال القضاء ورجال المال بطريقة عشوائية لا تميز بين طالح وصالح. ثم يتولى بنفسه جباية الضرائب التى فرضها أضعافاً مضاعفة. ومن ناحية أخرى،

فبدلاً من أن يكافىء (بوردور) الذى كان ذراعه اليمنى، يغدر به ويحاول أن يفتك به. ولكن (بوردور) يتنبه لذلك ويسعى إلى قيصر الروس تائباً مستغفراً. ويحرضه على إعلان الحرب ضد الغاصب. وفعلاً ينتصر القيصر علي أوبو ويغزو البلاد. ويلوذ أوبو بالفرار، بعد أن يعهد بالوصاية إلى زوجه. غير أن «بوجريلا» ابن الملك القتيل، يتمكن من طردها بعد أن يقود المقاومة من الشعب البولندى الثائر. وتلتقى الأم «أوبو» بزوجها بعد أن منى بالهزيمة أمام قيصر الروس. يلتقيان داخل مغارة ليستأنفا هروبهما فى أرض الله الواسعة أمام «بوجريلاّ» الذى يواصل مطاردته للغاصبين.

كما رأينا فإن المسرحية تعالج الموضوع الأزلى الأبدى فى كل دراما تاريخية: حكاية الغاصب الذى يحكم البلاد بالحديد والنار، وصاحب الحق الشرعى الذى يسعى بالقوة أو بالحيلة للإطاحة بالغاصب. ذلك هو موضوع مسرحيات كثيرة مثل سينا (١٥٣) وريتشارد الثانى، وريتشارد الثالث، ومكبث (١٥٤) ولكن إذا كان الغاصب فى العادة يحمل وراء ظهره ماضياً حافلاً بالجرائم يستوجب من أجله العقاب، فالأمر ليس كذلك بالنسبة للملك (فينسسلا) الذى يبدو لنا إنسانا كريماً يكافئ أوبو على خدماته كما أن أوبو لا يبدو لنا

صاحب حق شرعى فى العرش على شاكلة «إيميليا» مثلا فى مسرحية كورنى (١٥٥) وإذا كان الكاتب يسلط الأضواء ويركزها على الطاغية ، فليس ذلك، كما هى العادة، ليبرهن على أن الظمأ إلى العدالة لا يلبث أن يتحول إلى رغبة عارمة فى ارتكاب الجرائم، وإنما للتدليل على ظاهرة أخرى مماثلة فحواها أن الإسراف فى ممارسة السلطان بلا حدود ولا ضوابط يمكن أن يؤدى إلى توحيد العناصر الساخطة، وبالتالى إلى الإطاحة بهذا السلطان. وإذا كانت (أوبو ملكا) تذكرنا بمسرحية «مكبث» فإن جارى نفسه يشير إلى هذا التقارب فى أكثر من مناسبة. أولاً فى إهدائه المسرحية إلى مارسيل شوب (١٥٦) ثم فى نهاية المسرحية حينما أشار مرتين إلى (قصر السينور) (١٥٧) فى المشهد الرابع من الفصل الأخير. ورغم ذلك فإن مسرحية (أوبو ملكا) تختلف عن مسرحية (شكسبير) اختلافات بينة تجعلها تحتفظ لنفسها بنوع من الاستقلال الذاتي. أول هذه الاختلافات أن مصير «أوبو» لم ينته بانتهاء المسرحية، وإنما نجده يواصل مسيرته ويتابع مغامراته. ثم إن مسرحية (شكسبير) ليسليست النموذج الوحيد الذى يمكن أن يستقى منه جارى

موضوع (أوبو ملكا) فموضوع المسرحية كما سبق أن أشرنا، هو موضوع تقليدى نطالعه فى الملاحم الشعبية والدرامات التاريخية فى كل زمان ومكان.

وعلى الرغم من ظاهر هذه المسرحية التى ينتمى بناؤها القصصى إلى عالم الحكايات العجيبة، إلا أنها لا تندرج تحت هذا النوع من الأدب. إن (أوبو ملكا) تنتمى إلى الفن الدرامى. أولاً بسبب طبيعتها كما سنوضح ذلك، ثم لأنها تدور حول شخصية متحركة لا يمكن تصورها إلا فوق خشبة المسرح. وإذا كان أحد النقاد (١٥٨) يرفض أن يعتبرها كذلك، إذ يتصور أن سعى (الأم أوبو) إلى الاستيلاء على الكنز من ناحية، ومحاولتها فى البداية تحريض زوجها على قتل الملك من ناحية أخرى، يجعل بجانب الأب (أوبو) شخصية محورية أخرى كما يجعل هناك خطين دراميين لا خطا واحداً. إلا أن هذا لا يلغى الديناميكية الجوهرية التى تتمثل فى الصراع بين الغاصب من ناحية وصاحب الحق الشرعى وأعوانه من ناحية أخرى. فالمسرحية فى مجموعها تسير فى الخط المنطقى الذى يتمثل فى أن الثورة ضد القصر تؤدى إلى تجمع الساخطين وانتصارهم فى النهاية طال الزمان أو قصر، وهى فى ذات الوقت تعرض لمغامرات

«أوبو» الأسطورية والتى لا تنتهى بإسدال الستار. فإذا كان (جارى) لم يلتزم بوحدانية الموضوع فذلك لصالح الشخصية الرئيسة التى تحقق الوحدة الدرامية.

البناء الداخلى

أولاً، ما هو الموقف الأولى أو المبدئى، وكيف تمثله المتفرج. مع أن المسرحية لا تهتم، إن لم تكن تسخر من علم النفس كما سنرى، إلا أن «عرض» الموضوع جاد من أبسط ما يكون. فالستار يرتفع عن حوار دائر وهو حوار ساخن. أما العبارة النابية التى هذبناها إلى «نيلة»، عبارة الإستهلال، فمع أنها غير موجهة إلى الجمهور، إلا أن الجمهور قد يظن ذلك من أول وهلة، ويقع فى اللبس. وهذا اللبس مقصود كنوع من إلهاب حماس الجمهور، والإعلان عن نوع البضاعة. على أية حال فإن عرض الموضوع جاء بواسطة

حوار نعلم منه، في اختصار شديد ماضى (أوبو) وحاضره وتطلعاته بالنسبة للمستقبل. ونعرف أن (أوبو) كسائر الشخصيات الرئيسة يعانى من نقص معين. ولكن لا علاقة بين استعادته لماضيه المجيد وبين الجريمة التى تحرضه عليها زوجه وهى قتل الملك. لأن الملك ليس مسئولاً عما أصاب (أوبو) بل بالعكس، نعلم أن الملك رجل طيب ويكافىء (أوبو) على خدماته السابقة ويجعله رئيساً للحرس. وهذا هو الذى يجعل (أوبو) يتردد. فليس هناك ثأر معين يحفزّه للعمل: «أُصبح رئيس الحرس وأنكل بملك بولندا؟ أكرم لى أن أموت». وعلى ذلك يخرج (أوبو) فى نهاية المشهد الأول «مزعزعاً» فقط على حد تعبير الأم (أوبو).

ويبدأ المشهد الثانى، دون تمهيد أو إعداد سابق، بمأدبة. ويمكن أن يفهم المتفرج أن هذه المأدبة قد خططت لها (الأم أوبو) مسبقاً، واثقة من أن زوجها الشره لن يعارض ولن يقاوم إغراء الطعام، وهذا ما حدث فعلاً. وينتهز (أوبو) فرصة وجود الكابتن (بوردور) ويخبره بنيته. وبلا مقدمات أيضاً، نجد أن (بوردور) عدو لدود للملك. ويتم الاتفاق على المؤامرة فى المشهدين التاليين.

وما أن نصل إلى المشهد الخامس حتى يستدعى الملك (أوبو). وكان من الممكن أن يُسدل الستار بانتهاء الفصل الأول على هذه المفاجأة المسرحية. فاستدعاء الملك يثير قلق (أوبو)، وكذلك تساؤل المتفرجين: هل كشفت المؤامرة وهل ستجهض؟. ولكننا نفاجأ فى المشهد السادس بأن الملك يريد أن يكافئ (أوبو) على خدماته السابقة. وهنا أيضاً كان من الممكن أن يرجع (أوبو) عن التآمر كنوع من العرفان بالفضل، ولكن شيئاً من ذلك لا يحدث . بل يكاد (أوبو) يقول خذونى، ويكشف بنفسه عن الخطة، إذ بدأ باتهام شركائه، لولا حيطة (بوردور) الذى بادر وحوّل انتباه الملك عن الموضوع. وفى المشهد التالى يتم الاتفاق على تفاصيل تنفيذ الخطة.

وهكذا لا يسدل الستار عن الفصل الأول إلا والمتفرج قد تعرف الشخصيات الرئيسة فى المسرحية، وعرف أن هناك مؤامرة تحاك، وأن الملك لا علم له بشىء. وحتى الآن نرى أن كل شىء واضح وعادى جداً، أشبه بما حدث فى المسرح الكلاسيكى: عرض للموضوع مركز بشدة وجاء بصورة فنية. فبلا منولوجات طويلة وبلا سرد مسهب علمنا جوهر الموضوع. وأكثر من ذلك، فخلال هذا الفصل وضع المتفرج يده على خيوط صراع نفسى معين، فالأم أوبو تستغل طموح

الزوج وتعلن أنها هى التى تمسك بخيوط اللعبة وتحركها. ويتوقع المتفرج أيضاً أن يحاول الأب (أوبو) أن يتخلص من سطوة الزوج، إما بالحيلة وإما بالمواجهة.

هذه الحبكة الرئيسة لن تلبث أن تتطور سريعاً. فلن ينتهى المشهد الثانى من الفصل الثانى، إلا ويقع الملك صريعاً. ثم يستولي (أوبو) على العرش. وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية أيضاً عند هذا الحد. ولكن العنوان (أوبو ملكا) ينبئ بأن المقصود هو ليس مجرد الاستيلاء على الحكم، وإنما عرض تصرفات (أوبو) وهو ملك: كيف سيقوم بأعباء هذه المهمة وكيف سيبرهن على مواهبه «الملوكية»، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فقد علمنا أن أحد أبناء الملك وهو (بوجريلا) قد تمكن من الفرار. وهو بطبيعة الحال سيحاول أن يسترد العرش من الغاضب. لذلك هناك فصلان كاملان يعرضان للغاضب وفى يده زمام الأمور. فنراه يحتفل بالمناسبة «السعيدة الدامية» ويعفى المسئولين جميعاً من مناصبهم، بل ويقضى عليهم. ويتولى بنفسه كل شىء، حتى الضرائب، يقوم بنفسه بجبايتها. هذا فيما يتعلق بممارسة الحكم. أما فيما يتعلق بمحاولة ابن الملك استرداد عرش أبيه، فيطالعنا الفصل الرابع بتدخل القيصر وخيانة (بوردور)

والشق الأول من هزيمة (أوبو)، هزيمته أمام جيش الروس الذى أباد جيشه. ويكمل الفصل الخامس الحلقة، ويطالعنا بالشق الثانى من الهزيمة وهو فرار (أوبو) أمام (بوجريلا) الذى قاد المقاومة الداخلية ضد المغتصب.

أما عن الدرس المستفاد من هذه الدراما على المستوى التاريخى فهى كما رأينا دراما تاريخية، فهو أنه على الحاكم الذى يريد أن ينفرد بالسلطة أن يفى بالوعود ويصون العهود، فقد رأينا (بوردور) بعد أن غدر به (أوبو) قد تحول إلى العدو، وكان سبباً فى هزيمة (أوبو). والشق الثانى من الدرس أن يقضى الحاكم المستبد على أعدائه جميعاً. فعلى الرغم من حداثة سن (بوجريلا) إلا أنه تمكن من تجميع الساخطين من الشعب باسم حقه الشرعى. بإختصار، على هذا النوع من الحكام أن يقضى على كل عقبة قائمة أو يمكن أن تقوم.

ونعود إلى الحبكة، ونقول: قد يرى بعضهم أنه إلى جانب الحبكة الرئيسة فى المسرحية، توجد حبكات أخرى ثانوية، تطالعنا منذ البداية، وتتطور حتى الفصل الرابع. ونقصد بذلك قيام (الأم أوبو) بتحريك خيوط المؤامرة، وبالتالى زوجها

القراقون، إذا جاز لنا هذا التعبير. فهى تريد أن تكون المستفيدة الوحيدة من الثورة ضد الملك. كما أنها تحاول الاستيلاء على كنز الأسرة الحاكمة. ولكن (بوجريلا) يفسد عليها كل شيء، ويطردها من البلاد، فتهيم على وجهها بحثاً عن زوجها الذى طرد هو الآخر، وبذلك يعقدان خيط الحبكة الأساسية، وينتهى بهما الأمر إلى الالتقاء مرة أخرى فى الفصل الخامس. وحقيقة الأمر أن انفصالهما كان أمراً عارضاً، ذلك لأن الأب (أوبو) و(الأم أوبو) يكونان ثنائياً متلاحماً ومتضامناً ومتكاتفاً بحيث لا يمكن فصله على الرغم مما يتبادلانه من السباب ويدب بينهما من خلاف.

وبعملية حسابية بسيطة، يمكن أن نثبت أن الشخصية الطاغية فى المسرحية بحضورها وبتأثيرها هى شخصية (أوبو). فهو يظهر فى سبعة وعشرين مشهداً من بين ثلاثة وثلاثين هى مجموع مشاهد المسرحية. إنه القطب الوحيد الذى تدور حوله المسرحية إذا سلمنا بأن (الأم أوبو) التى يحكمها الطموح نفسه هى جزء لايتجزأ منه وكذلك الفرسان الثلاثة.

ونحن إذا نظرنا فى موضوع المسرحية وأحداثها الجوهرية، نجد أنها أضأل من أن تغطى مساحة الفصول

الخمسة، أو بمعنى آخر من الممكن إيجازها في مشاهد معدودة، خصوصاً وأن التآمر لم يستغرق وقتاً طويلاً ولم يسترسل الكاتب في عرضه أو تحليله.

كما أن جمع الأعوان والاتفاق معهم تَمَّ في عجلة ويسر. لذلك كله لجأ (جارى) إلى الإكثار من المشاهد التي تشد الجمهور أو التي جرى العرف على تسميتها باسمها الفرنسي «مشاهد ذات الإفيه»، ونقصد بها المشاهد التي نجحت جماهيرياً في الأعمال السابقة درامية كانت أو غير درامية. ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى المنام الذي رأت فيه الملكة مصرع زوجها الملك. ثم مشهد موتها المؤثر، واتفاق (أوبو) مع (بوردور) على تنفيذ المؤامرة. واستدعاء الملك للمتآمرين، وأخيراً وليس آخراً، ظهور أشباح الأسلاف. كل هذه المشاهد هي أصداء لمشاهد مشهورة من أعمال أدبية سابقة ومعالجتها جاءت هنا معالجة هزلية.

ولكن الكاتب أو الكتّاب الصغار، باعتبار أن المسرحية نتاج مجموعة من التلاميذ، لم يكتف بعلمية المسخ هذه، وإنما أراد أن يهاجم كل الأعراف والتقاليد المسرحية. فإذا كان المسرح التقليدي أو مسرح «الذوق السليم» لا يعرض سوى

الأحداث الجوهرية، فإن (جارى) يتمادى فى عرض المشاهد المبتذلة والأحداث العادية: من ذلك المشهد الثالث من الفصل الأول والذى يتمثل فى المأدبة وما يصاحبها من سخافات صبيانية، وكذلك المشهد الرابع من الفصل الخاص بتسابق أفراد الشعب ثم هياجهم.

ومن ذلك أيضاً الألفاظ النابية والتجاوزات اللغوية. ونحن نعرف أن العرف المسرحى يحظر عرض مشاهد العنف من قتل وتنكيل على خشبة المسرح، لكن جارى لا يراعى ذلك بل ويتعمد أن يعرض المشاهد العنيفة من تذبيح وتقتيل. ومع أن هذا أيضاً له أهميته الدرامية التى يطول الحديث فيها إلا أننا نكتفى هنا بأن نذكر بأن هذه المشاهد جميعاً شىء متوقع منذ البداية، بل ولابد منها، لأننا لا نستطيع أن نتصور حكم (أوبو) دون أن يكون هناك حفل تتويج أو دون معارك أو دون إبادة.

ومع كل فيجب أن نعترف بأن النهاية فيها الكثير من التراخى والإطالة مما يتعارض مع سرعة البداية. فبعد هزيمة (أوبو) فى أواخر المشهد الرابع تتدخل أحداث هى ضرورية «للحدوتة» ولكنها ليست كذلك بالنسبة للفعل. من ذلك مثلاً:

اجتماع الأب (أوبو) و(الأم أوبو) لا يتم إلا بعد معركة بين دب وبين (كوتيس) وهو العقل المفكر بالنسبة لأوبو. هذا المشهد الذى يبدو فى ظاهرة عديم الفائدة يؤكد على بلاهة (أوبو) كذلك فإن القضاء على الدب يؤكد القضاء على (بور دور) حيث إن هذا الأخير، وفى مناخ هذيان الحكم، يتجسد الدب، ولا أدل على ذلك من عبارات (أوبو) ذاتها: «ها هو ذا (بوردور) ما أقبحه" كأنه دب... آه، آه الدب ها هو ذا قد سقط ثم: ها هو ذا مرة أخرى. انصرف أيها الدب، إنك تشبه «بوردور» هل تسمعنى يا دابة إبليس».

ومرة أخرى، كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند التقاء (أوبو) بزوجه ثم فرارهما أمام (بوجريلا)، ولكن (جارى) يريد أن يقول إن قصة (أوبو) لم تنته بهزيمته. ولكن أمامه مغامرات أخرى. ومن ثم أتبع الفرار بمشهدين لا أهمية درامية لهما. إن الإهتمام المنصب علىَ (أوبو) وعلى مصيره قد طوع الكثير من الضرورات الدرامية. فالكاتب يريد أن يعرض لنا البطل فى كل أحداث حياته، وفى كل مكان يذهب إليه دون اعتبار لما يمثله ذلك من صعوبات تنفيذية خاصة بالديكور، وما يمثله ذلك من خروج على قاعدتى الزمان والمكان وغير ذلك من حريات الأطفال فى جو الخيال الذى

تدور فيه المسرحية والذى يطبع الأحداث ويتجاوز القواعد وحدود المعقول. على أية حال، من غير المعقول أن مسرحية تجرى أحداثها في عالم غير معقول ثم تلتزم «بالمعقول».

البناء الخارجى

المقصود به هو الشكل الذى صيغت به المسرحية فى مجملها تبعاً للتقاليد المسرحية المعروفة والضرورات الطارئة، وكذلك كل فصل وكل مشهد، بالإضافة إلى بعض الاعتبارات الخاصة بالكتابة المسرحية، والمعروف أن لكل مسرحية بناء خارجياً وحيداً يتفق والبناء الداخلى لها والذى عرضنا له. فى حين توجد هناك عدة أساليب لإخراج المسرحية. فإذا كانت عملية الإخراج مرتبطة بالمسرحية بطريقة «مرنة» فإن البناء الخارجى جزء لا يتجزأ من المسرحية. وبالنسبة لمسرحيتنا (أوبو ملكا) فنحن نجد فيها العديد من الهنات أو

الثغرات فى البناء الخارجى والتى مرت على كل من كان من المفروض أن يتلافاها قبل أن تصلنا فى شكلها الأخير. أولاً العبارة التى ختمت المشهد الثالث من الفصل الأول وهى الخاصة بتحركات ودخول الممثلين وخروجهم. العبارة تقول «يخرجان مع الأم أوبو» ولكننا نفاجأ بوجود (الأم أوبو) فى المشهد التالى دون عبارة تشير إلى رجوعها، كما أن خروجهم المعلن عنه فى المشهد الثالث لم يكن ضرورياً دراميا. إذ أنها على علم بالمؤامرة التى يريد (أوبو) أن يتفق مع (بوردور) عليها. ثم يتكرر نفس الشىء فى نهاية المشهد الرابع الذى ينتهى بعبارة «يخرجون» فى حين أن الأب (أوبو) وزوجه يبقيان لاستقبال رسالة الملك، بينما (بوردور) هو وحده الذى خرج. يقودنا ذلك إلى الظن بأن المسرحية، بدلاً من أن تكتب على مشاهد متتابعة، كتبت على شكل مشاهد متجاورة، بل وبطريقة يمكن معها وضع مشهد مكان المشهد الآخر. هذا النوع من الحرية والخيال وهو الطابع العام لكتابة هذه المسرحية وهو أيضاً من سمات عالم الطفولة.

وبالنسبة للديكور، فأياً كانت وجهة نظر المخرج، فلابد لهذه المسرحية من ديكور يضعها فى جو أسطورى، لا إشارة فيه إلى زمان محدد ولا إلى مكان معين. ومع كل فلابد أن

يوحى بتغيرات الأمكنة ويوحى للمتفرج بأنه أمام عمل ملحمى. أما اختفاء الديكور تماماً فهو شىء لا يمكن قبوله: فلابد مما يشير إلى مسيرة الجيش البولندى عبر «أوكرانيا»، وإذا أمكن، تحت البَرد. كذلك لابد من خلق جو من الغموض والرهبة حينما تدخل (الأم أوبو) كاتدرائية (فارسوفيا) وتتحسس البلاط بحثاً عن الذهب.

إذن لابد من ديكور شمولى يجمع بين الواقعية والتجريد الكامل ويمكن أن يوحى بأمكنة متعددة فى وقت واحد. وكذلك بالنسبة للصوت، فمع أنه لا يوجد فى النص ما يحدد استعماله، فمن المظنون أن جارى قد حاول استعمال الآلات النادرة والأصوات الغريبة والمتناقضة. المهم هو الحصول على أعلى درجة من الضوضاء تتفق وجو الحرب والعنف والثورة فى هذه المسرحية.

هذه التأثيرات المتناقضة هى أيضاً صفات الملابس التى حددها (جارى). (فبوجريلا) مثلاً يرتدى «زى طفل: فى جونلة قصيرة وبونيه» أما (بوردور) فعلى الرغم من لكنته الإنجليزية، يرتدى «زى موسيقى مجرى أحمر اللون ملتصق بالجسم تماماً، ومعطفاً واسعاً، ويحمل سيفاً كبيراً».. أما

زى (الأم أوبو) فهو يتفق مع التغيرات السريعة التى تمر بها. فهى فى البداية ترتدى «زى بوابة وتاجرة»: بونيه وردى وقبعة ذات ورد ورياش. وفى مشهد المأدبة ترتدى مئزراً. أما ابتداء من المشهد السادس من الفصل الثانى، فهى ترتدى معطفاً ملوكياً. وبالنسبة (لأوبو) فإن زيه يظل كما هو، ويضاف إليه عناصر مختلفة بالإضافة إلى زيه الأساسى الذى يدل على أصله: «حلة رمادية، وعصا مدسوسة فى جيبه الأيمن دائماً وقبعة مستديرة. وابتداء من اعتلائه العرش يوضع فوق رأسه التاج» ويوجز جارى هذه التعليمات فى خطاب إلى مدير المسرح:«ملابس لا تتقيد بالمحلية ولا بالتاريخ (وهو ما يدل على حرصه على طابع العالمية)».

وبالنسبة للكمبارس، فقد آثر جارى أيضاً، كما بالنسبة للديكور، فكرة ما قل ودل. فجندى واحد أو اثنان لتصوير الجيش الروسى أو البولندى، وشخص واحد أو اثنان لتمثيل جمهور الشعب.

كلمة سريعة عن الإكسسوار. فهو يقوم بدور كبير فى المسرحية، بحيث إن بعض عناصره تظهر فى تقديم شخصيات المسرحية: مثل ماكينة نزع الأمخاخ. وإذا قصرنا

الحديث على ما يتصل بالأب (أوبو)، فلأنها تمثل أهم عناصر الإكسسوار من ناحية، ثم لأنها تدل على الشخصية ذاتها، أول هذه العناصر هى «مكنسته المقرفة» التى يلقى بها فوق المائدة، هل هى موجهه إلى الجمهور التقليدى؟ يأتى بعدها شنكل النبلاء، وهو فنياً لا ينفصل عن المكنسة، وهو أكثر من رمز، فهو الأداة التى تقيل طبقة النبلاء وتحيل الذهب إلى طين وبالعكس، تدوس الأعراف الاجتماعية والتقاليد وتلقى بكل ذى قيمة إلى ماكينة نزع الأمخاخ القابعة تحت الأرض تهدد وتتوعد.

وأخيراً، فتحليلنا لا يكتمل إلا بدراسة اللغة الدرامية، وهى نسيج المسرحية أو المادة الخام التى يصوغ منها المؤلف عمله. ونحن نعلم أن الحوار هو أسلوب الحديث فى المسرح. والحوار الجيد هو الذى يتوخى فيه المؤلف التركيز وسرعة الوقع. وتعتبر مسرحية (أوبو ملكا) نموذجاً للغة المسرحية. والأمثلة على ذلك كثيرة. ولكن أوضحها هو المشهد الثانى من الفصل الثالث، أى مشهد «الجب» الذى أصبح يضرب مثلاً على خصائص الأسلوب الدرامى. ففيه نجد الإيجاز والتركيز الفعال وسرعة الإيقاع: نفس الأسئلة تتكرر خمس مرات.

والإجابة تنزل كالصاعقة ليست جملة، وإنما كلمة كالسهم أو كطلقة المدفع «إلى الجب». ولا داعى لذكر أمثلة أخرى، فالمسرحية فى مجملها على هذا النحو. وإذا كان لابد، فهناك المشهد الخامس من الفصل الثانى أيضاً وهو مشهد موت الملكة بين يدى ابنها (بوجريلا). فالملكة فى لحظتها الأخيرة، وبتأثير المصيبة التى حلت بالأسرة، فى ضعف جسدى ظاهر مما يتطلب التركيز. فالعبارات تنطبق تماماً على الموقف وتتوالى فى سرعة موجزة فى البداية، ثم تتدرج فى الطول. ولكن حينما تشتد وطأة الموت على الملكة، نجدها توجز الموقف كله فى جمل مبتورة: «مصرع الملك، إبادة العائلة... مرغم على الفرار..» كذلك فإن غضب (بوجريلا) وتصميمه على الانتقام يتجلى فى استعماله للعدد الكبير من الصفات التى ينعت بها الغاصب: (أوبو) السافل، المغامر، الحقير، النذل، الجبان، المتشرد، الوضيع..

وإذا كان المسرح المعاصر ينصرف عن استعمال المونولوج أو المناجاة، فهو فى مسرحية (أبو ملكا) موظف توظيفاً دراميأ. فمونولوج (الأم أوبو) الذى يستهل الفصل الرابع هو من النوع «الإعلامى». فهو يخبرنا بما تقوم به الأم (أوبو) التى تتحدث لتؤنس وحدتها فى وحشة المكان. أما المونولوج

الذى يستهل الفصل الخامس والذى يأتى على لسان (الأم أوبو) أيضاً. فهو يوجز لنا مغامراتها السابقة منذ رحيل زوجها. ومع أن المونولوج بضمير المتكلم إلا أنه موجه إلى المتفرج. وإذا كان لا يضيف جديداً، فإنه يعتبر وقفة تمهد لحوار (الأم أوبو) مع زوجها وهو حوار حاد. أما فى المشهد السابع من الفصل الرابع فمونولوج (الأب أوبو) نوع من الهذيان، هذيان النائم يكشف لنا عن أسباب القلق الذى يستولى على (الأب أوبو) والمخاوف التى تؤرقه. أما عن المونولوجات القصيرة السريعة فهى أشبه «بالحديث الجانبى» نعرف منه نوايا المتكلم أو السير الصحيح للأحداث. من ذلك العبارة التى قالها «على حدة» (الأب أوبو) بعد أن أغدق عليه الملك العطايا. فالمتفرج كاد يعتقد أن (أوبو) سيغير رأيه ويرجع عن تآمره، لذلك كان لابد أن يقول (أوبو) عبارته .. :«نعم، ولكن أيها الملك (فينسسلا) «لن ينجيك هذا من القتل».

سمات إبداع الأطفال

بعد الانتهاء من عرض المسرحية يمكننا أن نبدأ فى مناقشة سمات إبداع الأطفال وهى بالترتيب: التجريد، التجميع، القراقوز، الحرية، اللغة، المغالاة.

١ ــ التجريد:

بالرغم من تطابق الحبكة فإن مسرحية (أوبو ملكا) تتميز عن مسرحية شكسبير (ماكبث) بالروح الصبيانية التى تطبعها منذ البداية. كذلك فإن عنوان المسرحية، على النقيض من عنوانها الأصلى (البولنديون)، يذكرنا بعنوان «أوديب

ملكا» الخاص بالطلبة. ثم إن المسرحية نفسها كانت، فى تصور الطلبة الذين شاركوا فيها، على نسق دراما تاريخية كلاسيكية على شاكلة مسرحيتى «مكبث» و «ريتشارد الثالث». (F.C 70).

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن المسرحية التى كتبها الأطفال من أجل الأطفال، تتميز بالتجريد الذى يميز إبداعات الصغار وعالم الصغار. فالفعل المسرحى نقى خالص «لاشئ يتدخل ليعوق مساره: فلا أسباب ولاتبريرات نفسانية: إن (أوبو) لايحاول تبرير تصرفه الآثم، وبالمثل لايحاول تعليل موقفه حينما غدر بـ (بور دور) الذى ساعده فى تحقيق هدفه، ثم أمر بسجنه دون إبداء أية أسباب، كذلك حينما قام بالقضاء على جميع النبلاء للاستيلاء على ممتلكاتهم (B.M 47 - 48). إن النقاء المطلق لخط المسرحية هو الذى يضفى عليها الطابع الصبيانى، أشبه ببحث فى الأخلاق: إذا كان المغتصب ينجح فالنصر تعقبه الهزيمة بلا إمهال. «فعلى شاكلة الملوك الذين يدفع بعضهم بعضا أشبه بالمسامير، فإن المغتصب فى النهاية يكون مصيره الطرد» (F.C 70) هذا النقاء فى خط الأحداث يرجع إلى انعدام مبدأ السببية، وأى تحليل نفسى: فالمسرحية تبدأ بمناقشة حامية، فلا شئ يبرر اللفظة الافتتاحية التى اعتقد الجمهور أنها

موجهة إليه. بل إن هذا الجمهور لايعرف حتى لماذا أضاع (أوبو) تاج (أراجون). والأم (أوبو) تحرض زوجها على اغتيال الملك دون أية خطة مسبقة. و (أوبو) ينساق وراءها بكل سذاجة. كذلك فإن المعاهدة بين (أوبو) و (بوردو)، تتم على وجه السرعة فى المشاهد نفسها وتتوالى بلا لحظات انتقال. فالملك يتم اغتياله. و (أوبو) يصبح ملكاً. ثم يقتل المعارضة بأسرها، ويستولى على الأموال، ويذهب إلى حال سبيله. يظهر التجريد واضحاً أيضاً فى تركيز الانتباه على الشخصية الأساسية. كل شئ سهل ميسور وسريع. والدرس المقدم للأطفال واضح: كل شئ على مايرام، «كله تمام». إن براعة (جارى) تكمن فى أنه نقل المسرحية إلى المنصة كما تصورها الأطفال. مسرح نقى خالص من كل شوائب الأدب والاجتماع والفلسفة وعلم النفس.

٢ ـ التجميع الإبداعى:

ضربة المعلم أو ضربة الحظ عند (جارى) تكمن فى أسلوب التجميع Synthese (ضد التحليل) وهو سمة جوهرية للإبداع الجماعى وأى فن صبيانى. ففى (أوبو) نجد من (شكسبير)، ومن (كورينى)، ومن (هوجو)، ومن (موليير) ومن (لوساج) أيضاً.

يقول (جارى) نفسه فى معرض حديثه عن المسرحية: «لما كانت هذه المسرحية من تأليف طفل، تعين أن نشير إلى مبدأ التجميع الذى يجده الطفل المبدع فى مدرسيه» - (O.C 467 468). وهذا (كاتول ميندیه) وهو من أوائل النقاد الذى أدركوا مغزى المسرحية منذ عرض الافتتاح، يشير إلى ظاهرة التجميع لما أطلق عليه «الغباء البشرى الخالد، والشهوة الخالدة، وخسة الغريزة التى استحالت طغيانا، الاحتشامات والفضائل والبطولية والمثاليات الخاصة بمن ناموا ملء بطونهم» (T U 153). لقد عثر الطفل (جارى) ورفاقه، تحت ظاهرة التجميع، كل مظاهر الهزء البشرى، وكل الدناءة فى شخصية مدرسهم لمادة الفيزياء. وهذا مايؤكده الناقد (كاراديك Caradec) معارضاً علماء النفس الذين يرون «أن الطفل والمجنون يعجزان عن ممارسة ظاهرة التجميع» (F.C 66) ويلاحظ (كاراديك) عن خبرة، أن رأى علم النفس لاينطبق على حالة الإبداع الفنى حيث «يحدث العكس، وأن الذين استطاعوا انقاذ روح طفولتهم هم وحدهم القادرون على هذا التجميع الإبداعى. (F C 66) كما يستشهد (كاراديك) بالشاعر (شارل بودلير) الذى يؤكد أن العبقرية ماهى إلا الطفولة يعثر عليها الفنان كلما أراد. ونستطيع أن نقول إن (جارى)، من بين جميع أجيال المدرسة الثانوية، استطاع

وحده، وبفضل حصافته الخارقة وبفضل إلهام سماوى أو شيطانى، أن يكتشف قيمة إبداعات الأطفال، ويكتشف مولد أسطورة فنية فى ألعاب الأطفال.

فى ختام كلمته الافتتاحية للعرض الأول للمسرحية، فى العاشر من ديسمبر من عام ١٨٩٦، أعلن (جارى) وهو بصدد تحديد المكان الذى تجرى فيه أحداث المسرحية، فقال: «أما عن الأحداث فهى تقع فى بولندا، أى ليس فى أى مكان» (T.U 20) والـ «ليس أى مكان» هذا هو تجميع فى حد ذاته، عن طريق روح الصبيانية التى تطبع كل مؤلفات (جارى)، وعن طريق ديكور وحيد ومحايد يجعل العناصر المكونة للمناظر متجاورة: سهول مغطاه بالجليد تحت سماء صافية بجوار أشجار نخيل وفيلة تقضم النبات. وأسماء مدن بولندية: فيرسوفيا وكراكوفيا، استحكامات تورن «سهل ليفونيا مغطى بالجليد»، «كهف فى ليتوانيا»، هناك أيضاً قائمة «أملاكى الخاصة» (بودوليا وبوزين كورلاند وساندومير، الخ) كل هذه الأماكن يعلن عنها ممثل يحمل لافتة تحدد المكان. أما الممثلون فيحملون معهم العناصر الضرورية من الديكور. كما ينبغى الإشارة أيضاً إلى التجريد الذى يوائم ذوق الجمهور الأول الذى شاهد

المسرحية وهو مكون من اللاعبة الصغار: رأس حصان من الكرتون معلقة فى رقبة الجندى الوحيد الذى يعبر عن جيش بأكمله، وقناع خاص للشخصية الرئيسة، ونبرة صوت خاصة للشخصية الرئيسية التى تحمل ضميرها معها داخل حقيبة لكى تتحاور معه. (A.C 191).

فى هذا الصدد، ينبغى أيضاً الإشارة إلى الاقتصاد فى الحركة ورتابة الأصوات (B.M 88). كذلك بالنسبة لبعض الأحداث مثل السباق وصعود التل والمعركة بين الجيشين، فكلها جاءت تجميعية جرياً على أسلوب الأطفال والروح الصبيانية.

كل هذه المقترحات الجديدة بالنسبة للمصر، والتى تم تطبيقها فى البداية بدافع الاقتصاد والتوفير، إنما أملتها ظاهرة التجميع الشائعة عند الأطفال والتى يستعملونها فى ألعابهم. وهى تثير سخط جمهور البالغين الكبار حينما نطلب منهم أن يأخذوها مأخذ الجد.

نفس روح التجميع هذه جعلت من الهزء الرذيلة المهيمنة التى تميز «البطل / الضد»، كما يؤكد ذلك الناقد (بيرش Perche): «إن براعة جارى تكمن فى أنه قدم للجمهور خلاصة تجميعية للشخصية تقوم على صفة الهزء» (L.P 47).

نجد ظاهرة التجميع أيضاً فيما يتعلق بالموسيقى التى صممت للعرض الأول، فقد كانت مبتكرة تماماً وجديدة فى نوعها. كانت هجيناً مزيجا تشتمل على آلات قديمة مثل Ceruavlas و Chalumeaux وعناصر أخرى تستعمل فى الحاضر مثل La Flute Travestiere بالإضافة الى آلات مخترعة مثل Le Lriple Basson، مما يظهر روح التجميع. فهذه الآلات التى تجمع بين عناصر مختلفة فى العصور تؤكد مرة أخرى روح التجميع التى طبعت المسرحية فى تأليفها وإخراجها. وفى عرض المسرحية بالمسرح القومى الشعبى الذى قام به المخرج جان فيلار عام ١٩٥٨، تخلى مصمم الموسيقى عن الألحان التى كان قد وضعها (كلود تيراس) للعرض الافتتاحى، وصمم موسيقى أخرى ممتازة، ولكنها أيضاً تجميعية.

إن ظاهرة التجريد وظاهرة التجميع اللتين عرضنا لهما، إن كانتا تؤكدان على صبيانية المسرحية، فهما أيضاً تقرباننا من مسرح العرائس والقراقوز وهو فن صبيانى بالدرجة الأولى، كان جارسى يمارسه فى طفولته.

٣ ـــ القراقوز:

فى كتابه (الشعر والحقيقية) يقول شاعر ألمانيا الأعظم (جيته): إن ألوان اللهو والتسلية فى مرحلة طفولتى كونت

عندى، وبطرق مختلفة، ملكة الاختراع، وقدرة التخيل والتعبير عن ذلك بتقنية معينة، وذلك ما لم يكن من الممكن تحقيقه بطريقة أخرى في مثل تلك الفترة الوجيزة، وذلك الفضاء المحدود، والوسائل القليلة» (G.P 32).

وهذا (ج.ب.شو) يقول ذلك بإيجاز وبطريقة أوضح: «لقد ولّدت العرائس عندى تأثيراً درامياً أكثر كثافة من الشخوص الآدمية».

الحقيقة أن الدمى أو العرائس والحيوانات وشخصيات الحكايات الخيالية كانت جميعاً هى أوائل الأصدقاء لنا فى مرحلة الطفولة. وجميع الأطفال في سائر البلاد جعلت ومازال تجعل منها وسيلة تعبير متميزة. والرفاق المألوفون للطفل هم فى الحقيقة خير أصدقائه. فهو يعبر لهم عن رغباته وعن آماله وأحلامه. على النقيض من البالغين الكبار من الآدميين، فإن هؤلاء الأصدقاء المصنوعين من الخشب والقماش لايدب التعب فيهم، فهم دائماً على استعداد للمشاركة فى اللعب دون ملل أو ضيق مستعدون فى كل وقت إلى الدخول فى حوار والإجابة على جميع الأسئلة (L.K 5) إذن فمسرح القراقوز ليس غريباً عن الحياة المدرسية، بل هو مرتبط بألعاب الطلبة واحتفالاتهم. كذلك فهو يقوم بدور

الصحيفة المحلية. ذلك أن هذا النوع من المسرح يرتبط بالمدرسة على وجهين لا وجه واحد، أولاً بالشكل التعبيرى، فهو مسرح عرائس، ثم عن طريق الشهرة التى يتمتع بها شخصيته الرئيسة. وهذا الحكم العام ينطبق بنوع خ... وبشكل أقوى على طلبة ثانوية «رين» إذا علمنا أن المشرف على نشاطهم المسرحى، جارى، كان فى طفولته الأولى يعمل فى فن القراقوز.

إن (هنرى بيهار) أحد كبار النقاد المهتمين بدراسة (جارى)، فى معرض حديثه عن النجاح الذى كانت تحققه المسرحيات المقتبسة عن الحكايات والأساطير الشعبية فى عصر (جارى)، يؤكد أن (جارى) كان يمارس هذا الفن وكان بارعاً فيه: «خلال طفولة (جارى) فى مقاطعة (بريتانيا) تعلم هذا الفن، كان يمارسه، وأدخل فى أعماله جميع أشكال المسرح الشعبى.» (B.C 137).

وهذا ناقد آخر له باع طويل فى الدراسات الخاصة بجارى هو (نويل أرنو Noel Arnaud) يذكر ماكتبه صحفى بخصوص أداء الممثلة التى قامت بدور (الأم أوبو) «إذا كانت السيدة فرانس (لويزا فرانس) كانت رائعة فى هذا الدور فذلك لأنها فهمت الدور من زاوية الأوتومات أو الإنسان

الآلى، من زاوية الدمية، فكانت الممثلة الوحيدة الذكية التى نفذت تصور المؤلف بالأداء المتصلب والحركات القصيرة المتشنجة التى يعقبها تجمد مفاجئ. (N.A 249).

وهذا (دوميناش)، فى كتابه الرائع حول التراجيديا المعاصرة، يعلن أن «شهادة ميلاد التراجيديا المعاصرة هى عرض القراقوز الذى قدمه الطالب (جارى)» (R.T 260). إن كل شئ يتعلق بتأليف المسرحية وعرضها يبين أنها خرجت من تصور فن القراقوز. وإن الحركات والايماءات التى تركز عليها الإشارات المسرحية تبين ذلك بوضوح وجلاء. والكاتب نفسه لم يدخر وسعاً فى مطالبة الممثلين بذلك. ففى خلال التدريبات علم الممثل (جيميه الذى كان يقوم بدور الأب أوبو) كيف يتكلم بلهجة القراقوز. كما كان (جارى) يطلب من الممثلين الآخرين الأداء بطريقة الدمى مما يتفق مع التصور الدرامى عند (جارى) والصورة التى كان يكونها عن العالم. ومن ثم كانت خيبة أمل (جارى) أمام أداء الممثلين الذين ظلوا ممثلين، ولم يتمكنوا من تقمص العرائس. كذلك فإن قصر الوقت ونقص الوسائل والموارد لم يمكن المسئولين من تزويد الممثلين بالأقنعة المطلوبة.

ولما لم يرض (جـــارى) عن أداء المـــمثلين الذى خـــانوا التصور المطلوب، تقمص هو بنفسه شخصية (أوبو) مقلداً نبرات الصوت والحركات الخاصة بالشخصية. لقد تبنى طريقته الارتجاجية فى الكلام. بإختصار، لقد تحول هو نفسه إلى الشخصية فأصبح قراقوز.

وإذا كان (جارى) قد تخلى عن شخصيته الذاتية لكى يقلد مظهر القراقوز، فذلك لاقتناعه كطالب صغير بأن حياة البالغين الكبار هى مثار للهزء والسخرية، بحيث إن قيمتها فى نظره لاتزيد على قيمة القراقوز المزرى.

ولكن إذا كــان جــارى بدلاً من أن يتــخلص من كــابوس أستاذه، قد تحول إلى قرين له، فإن انتقامه من (أوبو) ومن أشباه (أوبو) وهو البالغون الكبار، يكمن فى نجاحه فى أنه فرض جماليات الأطفال، التى تصورتها أجيال الطلبة، فى الأدب الرسمى. «لقد نقل (جارى) إلى منصة مسرح البالغين الكبار جماليات الدمى والعرائس ضاربا عرض الحائط بفروق السن والأوضاع الاجتماعية» (B.C 138).

والحقيقة، ليس فقط مسرحية (أوبو ملكا) وإنما كل مايتصل بأوبو من مؤلفات، أى جميع سلسلة (أوبو) التى عرضت على مختلف مسارح العالم فى البلدان المختلفة وعن

طريق مخرجين تتباين مشاربهم ومفاهيمهم الفنية، كانت وفيةً لروح (جارى)، روح القراقوز والدمى والعرائس، بحيث يمكننا القول بأن (أوبو ملكا) قد أصبحت مسرحية كلاسيكية من مسرح الأطفال فى عصرنا الحاضر.

وإذا كانت شخوص (أوبو ملكا) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقراقوز، فإن هذا القراقوز لايمكن أن نفصله عن الزمارة، وفى رسالة من (جارى) إلى الناقد (لوران تيلهاد Laurent Tailhade) حاول (جارى) أن يوحى إلى الناقد بأن يتحدث فى محاضرته عن مسرح (أوبو) ومسرح الزمارة، وهذا يعنى أن الموضوع يتعلق بمفهوم مسرحى واحد.

وأخيراً، ومن أجل توثيق الروابط بين القراقوز والزمارة، فقد عمد جارى فى ختام محاضرته حول عرائس الدمى التى ألقاها فى ٢١ مارس عام ١٩٠٢ فى مسرح الجماليات الحرة فى بروكسيل Libre Esthétique إلى ذكر الهدية الجميلة التى رأى (أوبو) أن يقدمها للملك (فنيسسلا) فى المسرحية، وهى زمارة: «أرجو أن تقبل منى هذه الزمارة (يقدم للملك زمارة)». ومن الجدير بالذكر أن الملك، لكى يربط بين هذه الآلة الموسيقية وبين عالمها، عالم الطفولة فقد، قام بدوره بإهدائها

إلى ابنه ولى العهد، قائلاً لأوبو: «وماذا تريد منى أن أصنع بالزمارة فى مثل سنى، سأعيطها لابنى (بوجريلا)» (الفصل الأول، المشهد السادس).

إن عالم أوبو والزمارة مرتبطان برباط وثيق. كما أن الشخوص (أوبو، وبوردور والملكة) يتكلمون بنبر صوت خاص مما يميز مسرح القراقوز والزمارة. وهذا المسرح الذى يؤكد طابع القراقوز هو سلاح حرب جديد فى أيدى المؤلفين الأطفال ضد معشر (أوبو) أو البالغين الكبار.

إننا، ونحن نأتى إلى ختام هذه النقطة من البحث حول الإبداع الصبيانى، لا ينبغى أن ننسى أنه بفضل الصفات التى يتضمنها هذا النوع من الإبداع التى استعرضناها، أصبح أوبو نموذجاً ورمزاً. وفى ذلك يقول الناقد (أرنو Arnaud): «فى رأينا، إذا كان (أوبو)، بوصفه شخصية مسرحية، قد غزا جميع العقول وحفر فيها واستقر، بحيث أصبح مصدر اشتقاقات لغوية، وكائناً رمزياً... فذلك وقبل كل شئ، بفضل الأصول الصبيانية لهذه الشخصية».

٤ ـــ الحرية والانطلاق:

جو الطفولة وبخاصة أثناء الفسحة المدرسية، وهو الجو الذى ولدت فيه مسرحيات (أوبو)، هو جو السهولة واليسر

والحرية المطلقة. فالفسحة معناها اللهو واللعب، وهى تعنى أيضاً الاحتفالية. وكما أدرك ذلك (جان فيلار) وهو واحد من أفضل المخرجين الذين قدموا هذا العمل فى العصر الحاضر (على المسرح القومى الشعبى بباريس عام ١٩٥٨) فإن المسرح بالنسبة لجارى هو «الاحتفالية» بكل ماتحمل الكلمة من صفات. تجميع الناس على متعة ايجابية، حول عملية إبداعية مدرسية. فبعد أن عبر (جارى) عن ازدرائه للجمهور، هاهو ذا يزدرى المسرح وقواعده الباليه: «قواعد الكتابة المسرحية الكلاسيكية لم يعد هناك مايبرر وجودها. فقد ذابت الوحدات الثلاث بوجود الشخصية الواحدة التى تستأثر بانتباه الجمهور» (B.M 30) كذلك لم يعد جارى يقيم وزنا لمفهوم الزمان والمكان. فتنقلات (أوبو)لاتلتزم بأية أعراف قائمة، كما يؤكد ذلك «أبيراشيد»: «إن أوبو قد تحرر من حدود الزمان والمكان الذى يضرب فيه فى كل اتجاه ويتنقل فيه كيف يشاء دون أن يصطدم بمقاومة الأشياء له: لذلك فهو مزود بأدوات وأجهزة خاصة مثل المكنسة والشنكل والمقص وعصا المالية وشنكل المالية وآلة نزع الأمخاخ، الخ» (A.C 191). بعد القضاء على الزمان والمكان، يدمر الكاتب الفلسفة أيضاً وعلم النفس، وعلم المنطق، ليستسلم لمجرد متعة التلفظ بالكلمات.

إن (أوبو) وقد أصبح هو نفسه صانع حياته ومبدعها «يبدع أولاً بأول مع الكلام الأحداث والتصرفات والحبكات التى تظهر وتختفى على هواه» (A .C 190) إنه وحده يمثل الجيش. وهو وحده بمساعدة جندى واحد يواجه البولنديين. كذلك فهو يتخلص من قوانين الواقع الحياتى، فهو يتنقل من مكان إلى مكان كالدمية تحركها يد خفية (A .C 191) إن روح الطفولة بحريتها وانطلاقها تظهر وتتجلى فى ظهور واختفاء الشخوص المفترض أنهم ماتوا أو بالمعنى الحرفى «مزقوا إربا إربا» فبالإضافة إلى عودة (الأم أوبو) للظهور بعد تمزيقها حسب عبارة زوجها وحسب الإرشادات المسرحية، هناك مثال آخر يتعلق بالشخصية الرئيسة نفسها. ففى المشهد الرابع من الفصل الثانى يقوم (بوجريلا) ابن الملك بضرب (أوبو) وهو يصيح قائلاً: آه! اللّه حى، ها قد أخذت بثأرى ! ثم تشير الإرشادات المسرحية إلى أنه «شق بطنه بطعنة سيف هائلة». ولكن بعد تلقى هذه الطعنة نجد (أوبو) ما يزال حياً يرزق سليما معافى، حيث يعود إلى الظهور فى المشهد السادس دون أية إشارة إلى «طعنة السيف الهائلة».

وهكذا ألغيت قوانين المشاكلة فى هذا العالم الذى ينتمى إلى الخيال، وتتابع المشاهد السريع الذى ينقلنا إلى عالم الرسوم المتحركة، عالم الطفولة الأمثل. إننا بصدد تقنية

التجاور والرص والقص واللصق (الكولاج) ينطبق ذلك أيضاً على الأحداث ذات التنوع الشديد: المزج بين النوعين الكوميدى والتراجيدى، والمزج بين اللغات بمستوياتها المختلفة. إن روح الحرية والانطلاق أيضاً هى التى تولد المشاهد المليئة بالحركة العارمة التى تذكرنا بما يجرى فى أفنية المدارس فى الفسح، تتجلى فى مشاهد المعارك وبخاصة مشهد الجب (الفصل الثالث، المشهد الثانى) الذى يعبر عن العنف والسادية عند الأطفال حيث يقضى (أوبو) على معارضيه بإلقائهم فى الجب كل فى دوره. إن هذا العنف الذى يتعارض مع التقاليد المسرحية يظهر مرة أخرى فى مشهد الدب (الفصل الرابع، المشهد السادس) حيث تحاول الشخوص قتل الدب فوق المنصة وأمام الجمهور، فيطعنه أحدهم بالسكين فينزف ويخور من الألم.. ثم يلقى عليه آخر قنبلة فيسقط صريعاً.

بالإضافة إلى مشاهد العنف التى تحظرها دواعى اللياقة والذوق السليم، تتجلى حرية الأطفال مرة أخرى فى استعمال اللغة الذى ينبغى أن نخصص له عنواناً مستقلاً.

٥ ـ اللغة:

ينبغى ألا ننسى أن (جارى).كان طالباً متفوقاً فى الدراسة، يجيد اللاتينية. وإذا كان ينتمى إلى القرن التاسع

عشر، فقد كان يدق أبواب القرن العشرين ويعلن عنه بالصور التي استحدثها وباللغة التى استعملها. كانت لديه موهبة الكاتب المسرحي الذى يجيد فن الحوار الحر. كما أن مفرداته مأخوذة من لغة الصبية، فبعض ألفاظه لاتجدها فى قواميس اللغة. وبعضها إن وجدته فى القواميس، فالفضل يرجع فى ذلك إلى جارى نفسه الذى نحتها واستعملها.

وخلو مسرحيات (جارى) من الشاعرية هي ميزة كبيرة. أولاً لأن المسرح هو عدو الشاعرية. ثم إن الشخصية المحورية لاتوحى بأى نوع من الشاعرية. إن جارى يصوغ الجمل القصيرة التى تنطلق أشبه بفرقعة «البمب». ومعرفة هذه اللغة ضرورى لفهم الصورالتى يعرضها الكاتب والرموز التى يستعملها. وإن مسرح (جارى) بصوره ورموزه ولغته يتيح لنا الدخول فى عالم الأطفال الساحر المعقد. هذه اللغة أيضاً تدل على التأليف الجماعى والصبيانى معاً. إن اشتراك عدد من الصبيان من أجيال متعددة فى التأليف جعل الأسلوب يجمع بين كل مستويات اللغة المكتوبة والمنطوقة فى الماضى والحاضر.

ومن الجدير بالذكر أن لغة صغار الطلبة تختلف تماماً عن اللغة الرسمية. إن لغة الطلبة، وهى أشبه بلغة البيوت التى تختلط بها، تتميز بالكلمات المشوهة، وبكثرة الاستعمالات

القديمة المهجورة ، وأيضاً بالألفاظ المستحدثة، والعبارات البذئية، وبخاصة السباب والتجديف؛ تلك العبارات التى تفقد مدلولاتها السيئة من فرط الاستعمال لتصبح هدفا فى حد ذاتها، وتعبيراً عن الحرية والانطلاق عند الأطفال.

وبهذا المفهوم، فإن هذه اللغة تصدم مجتمع العصر. «إن خروج (أوبو ملكا) من جو الفسح المدرسية فى إطار سلسلة من مسرحيات الفارص المدرسية، يجعلها بطبيعة الحال مليئة بلغة خاصة تصدم المجتمع، وبخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر. وقد لاحظ ذلك الناقد «بيرش» بالنسبة لكل المسرحيات التى كتبها جارى: «إن مسرحيات جارى حافلة بطبيعة الحال بالإيفيهات الدارجة والنكات الفجة والقفشات الوقحة.» (L.P 77).

قصارى القول، هذه اللغة جاءت مطبوعة بروح العصر الجديد، بالعقلية الجديدة. وهى تتميز بنوع من المنطق الشاذ. بنوع من المنطق المقلوب. وسنكتفى هنا بعرض بعض الأمثلة من الأنواع المختلفة لألفاظ هذه اللغة.

أولاً االلفظة الافتتاحية أو القنبلة التى صدمت الجمهور. كانت بمثابة تحد للمتفرج وتحد للغة أيضاً،ولهيبتها المرائية،

(L. P 98) وبخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر. فى ذلك العصر، على حد قول (أندريه جيد): «كان الاعتقاد أن من الممكن القضاء على الغرائز بالامتناع عن الحديث عنها. كانت تجاوزات الطلبة والتلاميذ غير مقبولة إلا فى حدود الدائرة الضيقة التى كانت تفرضها».

هذه اللفظة النابية التى أصابها التشويه بسبب حرف الراء الزائدة، وبسبب موقعها فى أول الكلام على الاطلاق، يضفى على المسرحية كلها طابعها وطبيعتها الهجومية السوقية. ونية التهجم، وطابع اللهو واللعب (J .L 660).

ويرى الناقد (هنرى بيهار) أن هذه الراء الإضافية هى من أصل رينى، نسبة إلى المدينة منشأ جارى والمسرحية. ولكنها أيضاً علامة التمرد. «فهى تعبر بمنتهى المباشرة والفورية عن ثورة الكاتب بكيانه كله ضد الغباء والجبن والنفاق والرياء» (J. L 9) ومن بين الألفاظ التى شوهها استعمال الصبيان والأطفال نذكر أيضاً الفعل Tuder وهو تشويه لـ Tuer بمعنى «قتل» وهو استعمال شائع فى لهجة طلاب مدرسة «رين». وهناك لفظة Boudouille وأصلها Berdouille. ثم Oneilles والمقصود Oreilles...

نضيف إلى ذلك التشوهات الصبيانية التى تصيب العبارات الكاملة أو الجمل. ويؤكد (هنرى بيهار) الأصول

الصبيانية الطلابية لهذه التشوهات «فهى مظاهر كلامية شائعة عند الطفل» (B.M 79).

أما الأشكال المهجورة من الألفاظ والعبارات، فإن جارى كان بارعاً فى استعمال اللغة القديمة على طريقة الكاتب الساخر (رابليه). وهذا واضح منذ عبارات الإهداء التى صدّر بها جارى كتابه. ويلاحظ الناقد (فرانسوا كاراديك) أن استعمال الألفاظ المهجورة كان يفرض على الطلبة فرضاً. فكان من العسير على (أوبو ملكا) التخلص من الاستعمالات المهجورة. كانت مسرحية البولنديون (الصورة المبدئية لمسرحية أوبو) رصيد التعليم الذى يتلقونه فى المدارس، وتعليم اللغة الفرنسية كان ومايزال عتيقاً. فكان الطلاب يعبرون مثل سائر طلاب العالم بلغة مدرسيهم ومشرفيهم» (F. C 69). فالحوار عند (جارى) يذكرنا تارة بموليير الذى عاش فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. ويبدو أن مؤلفى (أوبو) من الطلبة الشبان كانوا يرفضون استعمال اللغة الدارجة، لغة العصر، لغة البالغين الكبار. كذلك فقد لجأوا إلى الاستعمالات المستحدثة فى اللغة التى نشأت فى أفنية الفسح الدراسية. من ذلك المرادفات الكثيرة لكلمة بطن (Ventre) مثل: Giborgne, Bouzine, Gidouille هذا بالإضافة

إلى الشتائم والأيمان التى يستعملها (أوبو) وأشهرها! Cornigidouille (حش بطنه).

وما من شك فى أن الاستعمالات المهجورة والمستحدثة فى اللغة مظهر من مظاهر اللهو واللعب والمتعة عند الصغار، كما يلاحظ ذلك (هنرى بيهار) بخصوص المهجور فيقول: «لما كانت الأذن تستعذب الأصوات النادرة، فإن الطالب يستعمل لغة مهجورة من أجل المتعة» (B.M 81).

وماذا هناك من صبيانية وعدوانية أكثر من السباب التى يوجهها (أوبو) للناس جميعاً بلا تمييز (نيلة، سافل، حيوان، غبى، نذل، أبله، سفاح، جبان، حقير).

ومن السباب مايصدم الأذن بسبب صوتها، وهو ماحاولنا المحافظة عليه فى الترجمة العربية: «ياسكران، ياجوعان، يامرضان» (المشهد الثانى من الفصل الخامس).

وجدير بالذكر أن الشتائم هى أيضاً استعمال غير رسمى للغة، ومنها مايعد تجديفاً فى حق الخالق عز وجل. هذه السباب، شأنها شأن المظاهر الأخرى للغة الصبيان، تجد لها مجالاً واسعاً للانطلاق والانتشار فى عالم الطفولة والشباب. ومفردات هذا المسرح الصبيانى، كموضوعاته تماماً، وثيقة الصلة بمهنة الطلاب وبتمردهم.

الظاهرة نفسها نجدها فى الهزء والسخرية التى يلجأ إليها الطلبة للتحقير من شأن البالغين الكبار، وبخاصة أساتذهم. وفى هذا الصدد لجأ (جارى) إلى بعض المشاهد من المسرحيات الكلاسيكية المشهورة، فعمد إلى تشويهها وتحويلها عن طابعها الصارم الجاد. كما استلهم المسرح الشعبى والفارص والفودفيل. وهذا مايؤكده (هنرى بيهار): «إن أسلوب الهزء والسخرية يطبق أكثر مايطبق على نصوص: المواعظ الجنائزية الخاصة بالكاتب الدينى (بوسوويه)، وعبارات من مسرحية (ماكبث لشكسبير)، وبصفة عامة جميع المسرحيات التقليدية اقتبس منها جارى مشاهد كثيرة مثل: رحيل الفارس للمشاركة فى الحروب الصليبية، الأحلام النبوئية، الوداع الحزين الباكى من الملكة، خطبة العرش، رسائل الأسلاف... بالإضافة إلى جمل جاهزة تعبر عن حكمة الأمم، والعبارات التاريخية الشهيرة التى يقع عليها التشويه بوضعها فى السياق. من ذلك حينما يصيح (أوبو) فى المعركة قائلاً: «أوه! أيها الرجال البواسل!» تذكرنا بعبارات مماثلة قالها قادة وزعماء فى التاريخ» (B.C 89 -- 90).

جميع هذه الظواهر اللغوية المستبعدة من خشبة المسرح ومن المعاملات الرسمية، كانت موجودة فى الحياة المدرسية،

وهى تعبر عن ثورة الطلبة وتمردهم على البالغين الكبار. ونضيف أن هذه الظواهر قد تركت بصماتها واضحة فى أسلوب ألفريد جارى الخاص ولغته الشخصية فى حياته الخاصة.

من هذا العرض نخلص إلى أن جو الحرية المطلق هو الجو الوحيد الذى يتلاءم مع عرض هذه المسرحية التى تنتمى إلى عالم اللعب والتسلية، والتى أفرزها خيال الطلاب من أجل متعتهم ولهوهم. «كان لابد من هذا العرض الذى يستحضر جو اللعب والانطلاق، حيث يدلى كل طفل، بدلوه الفردى فى الممارسة الجماعية، حيث يعبر كل طفل، بوضوح وبشكل فورى، عن رغباته، دون أن يخضعها مسبقاً لمواصفات الرقابة الاجتماعية. وأخيراً، حيث كل شىء يجرى فى الحرية وبالحركة والضوضاء والضجيج . (B M 45).

٦ - المغالاة والشطط فى التصوير:

من صفات الأطفال أنهم يبالغون فى مشاعرهم نحو الآخرين، من حب وخوف وبغض. وهم كذلك فى ابداعهم. فالطفل لايعرف الوسطية أو الاعتدال. وهو كذلك لايجيد المراوغة ولايعرف النفاق والمجاملة. وقد اتخذ الغلو فى (أوبو

ملكا) صوراً عديدة كلها تدور فى فلك الشخصية البغيضة التى ينتقم منها الأطفال فجاءت بالغة فى صفاتها المرذولة.

وإذا كانت صفة المبالغة تطبع المواصفات الإبداعية الصبيانية التى عرضنا لها تحت عناوين التجريد والتجميع والقراقوز والحرية واللغة، فقد برزت أيضا فى تصوير الشخصية الذميمة الدميمة، شخصية البطل/ الضد (أوبو) فجاءت بالغة فى قبحها وخوفها وقسوتها وحبها للتملك والطغيان.

القبح:

على مجتمع من البالغين الكبار يقوم على التقدم المادى، يرد الفتى جارى بالتدمير والتخريب. وإن «مرآة» جارى التى ينظر فيها «الدميم الذميم» أى البالغ الكبير، هذه المرآة تبالغ وتغلو غلواً يفوق كل تصور. فالصورة ثأرية انتقامية. إن الثور ذا جسد الأفعوان أكثر رعباً وبشاعة من خرتيت (يونسكو) لأنه ما يزال يحتفظ بالشكل الإنسانى على الرغم من هول شراسته، وفرط نهمه وشراهته، بالرغم من جبنه الذى يتجاوز كل الحدود، ودناءته التى تفوق كل وصف. ولكن شراسة (جارى) نحو البالغين، ورغبته فى الثأر منهم لاتخلوان من شىء من الدجل والشعوذة. كما يؤكد ذلك

(هنرى بيهار): «وسيلة عملية لكى نرى إلى أى حد يمكن أن نتمادى، وإلى أى حد يمكن أن نصور الخيال على أنه واقع» (B.D 181).

أول مانلفت إليه الانتباه، أو بمعنى أصح أول مايلفت الانتباه فى شخصية أوبو هو طغيان الرغبات الجسدية والحاجات الطبيعية. إن أوبو عبارة عن بطن تمشى على الأرض. وهو لايعتقد فى وجود أى شيء خارج نطاق كرشه. هذا الكرش هو مركز اهتماماته كما أنه مركز العالم بالنسبة له «إن كرشى أكبر من الأرض ومن الأكرم أن اهتم به T.U) (334 وهو يعتبر نفسه سرة العالم: «بطن يلتهم كل مافى متناوله، غذاء كان أو أموالاً» (B.M 104). والرغبات تدخل فى الإطار المادى الجسدى، وهو ماتعلله به زوجته مكافأة له على قتل الملك: «تزيد ثروتك إلى ما لانهاية وتأكل النقانق دائماً، وتنتقل فى عربة فاخرة... ويمكنك أيضاً أن تحصل على مظلة وعلى جبة طويلة تغطى عقبيك.» (المشهد الأول من الفصل الأول) مامن طموح أدبى أو معنوى. منذ المشهد الأول من المسرحية يزول تردده القصير تماماً بمجرد أن نداعب شهواته. إن الجسد المزرى فى حركة. وهو دائما فى حالة زيادة. ومن ثم كان المشهد التالى حلول المأدبة بصورها

الممتزجة كل الامتزاج والمرتبطة كل الارتباط بصور الجسد المزرى:

إن جارى ينتهز غياب زوجته المؤقت ليستولى على كتلة من لحم العجل. إن البطن أكثر اجزاء الجسم قبولاً للزيادة، بل يمكنها أن تنفصل عن الجسم وتعيش حياة مستقلة تاركة بقية الجسم فى المستوى الثانى من الاهتمام. ان جارى يتعامل مع بطنه كأنه يتعامل مع شخص آخر. وهو يقسم بها وهذا يعنى أنها أعز شىء عنده. وهو يعرف أسماءها المختلفة المستعمل منها والمهجور. بل إنه ينحت منها كلمات مستحدثة.

الخوف:

وحماية البطن وهو مجمع الحاجات الطبيعية وغريزة المحافظ المحافظة على النفس، كل ذلك يظهر فى أغلب الأحيان فى شكل الخوف الذى يعبر عنه أوبو فى مناسبات كثيرة، «ذلك الخوف المقيم الذى يلازمه دوما بحيث كاد يصبح قيمة إيجابية، بل يصل أحياناً إلى نوع من العظمة الزائفة الطنانة» (B.M 105). ان خوف (أوبو) لا حدود له، والظروف التى يعبر فيها عن هذا الخوف لاتحصى. من أمثلة ذلك حينما اعتقد أن الملك كشف أمره وأرسل لاستدعائه،

أراد أن يلقى التهمة على زوجته وعلى مساعده (بوردور): «سأقول إنها (الأم أوبو)» و (بوردور) (الفصل الأول، المشهد الخامس) وحينما أصبح أمام الملك: «أوه! لست أنا. إنها الأم أوبو وبوردور» (الفصل الأول، المشهد السادس). وعلى النقيض من (مكبث) النموذج الأصلى لأوبو، يحجم أوبو عن القيام بنفسه بأى عمل لقتل الملك، ويكلف بذلك مساعده (بوردو): «إننى مستعد لأن أعرض نفسى للخطر فى سبيلكم.

وهكذا تكفل أنت يابوردور بشطر الملك نصفين» (الفصل الأول، المشهد السابع). لقد بلغ خوفه أنه خشى أن يركله الملك بحذائه الحديدى، ومن ثم فقد حدثته نفسه بأن يخون معاونيه: «إنه (الملك) ينتعل فى الاستعراض حذاء من حديد يؤلم كثيراً. لو كنت أعلم، لأسرعت بالابلاغ عنكم لأنجو بنفسى من هذه العملية القذرة. واعتقد أنه فى هذه الحالة سيهبنى مالا كثيراً.» (الفصل الأول، المشهد السابع) وحينما علم أن قيصر الروس سيقوم بغزو البلاد للقضاء على المغتصب وتنصيب ولى العهد ملكاً، راح أوبو فى نوبة بكاء شديد وهو يتشنج كالطفل الصغير: «أوه! أوه! أنا خائف! أكاد أموت. آه! مسكين أنا! أيها القديس أنطوان، يا جميع القديسين! احمونى وأنا أعطيكم مالا كثيراً وأشعل لكم

الشموع. يا الهى! ماذا ستصير إليه حالى؟» (يبكى وينتحب) (الفصل الثالث، المشهد السابع).

ومن الجدير بالذكر هنا أنه يستنجد بالقديس أنطوان. وهو فى اعتقادهم القديس الذى يحمى الطلاب فى رسمه لخطة الهجوم يجعل نفسه وسط الجنود حتى يكون فى منأى من أى خطر: «هيا، أيها الرجال. فلنأخذ مواقعنا للمعركة. سنبقى نحن فوق التل، ولن نرتكب أبداً حماقة النزول إلى أسفل. سأبقى فى الوسط كالقلعة الحية، وأنتم تلتفون حولى (...) وبالنسبة لنا سنبقى داخل الطاحونة ونطلق الأعيرة النارية من مسدسات المالية من النافذة...» (الفصل الرابع، المشهد الثالث). وبالرغم من جميع هذه الاحتياطات فإنه لايفتأ يصرخ من الفزع: «آه! لم أعد أحتمل. هنا وابل من الرصاص والحديد ومن الممكن أن يلحقوا الأذى بشخصنا العزيز. فلننزل» (الفصل الرابع، المشهد الرابع) وفى المعركة يلمحه جندى من الأعداء فيطلق عليه عياراً نارياً، ومع أن أوبو لم يصب بسوء، إلا أنه شرع فى الصياح والبكاء بصوت يعلو على صوت المعركة: «آه! أوه! لقد جرحونى! فرمونى! خرمونى! ضربونى! دفنونى! أوه!».

وها هوذا أمام قيصر الذى يتأهب للهجوم عليه: «آه! سيدى، عفواً! دعنى فى حالى. أوه! لكننى لم أفعل ذلك متعمداً. (يلوذ بالفرار. القيصر يلاحقه) أيتها القديسة العذراء. هذا المسعور يلاحقنى. ماذا فعلت ياالهى! آه! حسنا! هناك الخندق. آه! أشعر به ورائى والخندق أمامى! فلأتشجع ولأغمض عينى.» وبالرغم من أن أوبو قفز من فوق الخندق ونجا، وأن القيصر هو الذى سقط داخل الخندق، فإن أوبو لايكف عن العويل والصراخ: «آه! إنى لا أكاد أجرؤ على الالتفات ورائى، فهو بداخل الخندق!» (الفصل الرابع، المشهد الرابع).

وحتى وهو بعيد عن ساحة القتال، فإن الخوف لايفارق أوبو. بل إنه أمام الدب الميت يتملكه الخوف ولا يصدق أنه ميت: آه! يا الهى! كلا، لم يمت. فلنهرب (يصعد من جديد فوق الصخرة) إلهنا الذى فى السماوات...» (الفصل الخامس، المشهد الأول)

كذلك وهو على ظهر الباخرة مع زوجته وأعوانه فارين إلى بلاد أخرى، لا يفتأ جارى يعبر عن خوف الأطفال. فيأمر بمضاعفة السرعة حتى لايلحق به العدو. يجب أن ننطلق بسرعة هى من قبيل الاعجاز. يجب ألا تقل السرعة عن

مليون عقده فى الساعة (...) أوه! آه! ياالهى! هانحن قد انقلبنا! السفينة تتمايل وسنغرق حالاً (...) كلا، كلا، لاتتجمعوا كلكم فى جهة واحدة. ليس هذا من الحكمة. افترضوا أن الريح غيرت اتجاهها، سنسقط جميعاً فى الماء وتأكلنا الأسماك» (الفصل الخامس، المشهد الرابع).

ولايهدأ لأوبو بال، إلا بعد أن يتولى بنفسه قيادة السفينة بطريقة خرقاء تثير ضحك الجميع.

إن خوف أوبو الذى يعبر عنه فى كل مناسبة، وبكاءه وعويله كالأطفال يؤكد مرة أخرى مصادر الابداع الصبيانية للمسرحية.

القسوة:

وإذا كان الخوف والجبن من شيم الأطفال، فإن القسوة والعنف هما المعادل الموضوعى وبخاصة جبراً على المبدأ الخاص بجارى، ألا وهو وحدة الاضداد. إن الخوف والقسوة ينبعان معاً من غريزة واحدة وهى المحافظة على النفس.

جرياً على آلية الغدر والانتقام التى تعرض لها جان كوت Kott فى كتاب شكسبير كاتباً معاصراً» تلك الآلية التى تبدأ أولاً باغتيال الاعداء ثم الحلفاء القدامى... ثم القضاء على

الورثة الشرعيين والطامعين فى العرش (J.K 30)، فإن أوبو، بعد أن اغتال الملك وقتل أسرته، يحاول أن يقضى على جميع المعارضين لحكمه وفى ذلك يخاطبه «بوردور» شريكه فى المؤامرة: «لقد ارتكبت من الاغتيالات مالو وزعت ذنوبها على جميع نزلاء الجنة من القديسين لأدخلتهم النار وزادت».

ولكن وحشية أوبو ليس لها حدود، فهو لم يتردد أمام إحراق منازل الفقراء ليجبرهم على دفع ضرائب جديدة: «فى كل مكان، لانرى إلا بيوتاً تشتعل فيها النار وقوما ينوءون تحت أعباء ضرائبنا» (الفصل الثالث، المشهد السابع).

إن الوحشية الصبيانية التى تعد من أكبر الرذائل التى يتسم بها أوبو وأشدها خطراً، هذه الوحشية الحيوانية، كما يصفها أحد النقاد وهو أبيراشد: «تتعارض مع أفكارنا عن الحياة وعن فن تحقيق الثراء والحكم» (A.C 90) إن هذه الوحشية لاتستثنى حتى زوجه التى يقوم بتمزيقها إربا إربا، حسب الارشادات المسرحية، وذلك مرات عديدة.

هذا بعد أن حاول عضها لمجرد مخالفته فى الرأى: «آه! سأقوم بسن أسنانى فى ساقيك» (الفصل الأول، المشهد الثالث). بل إنه لايتورع عن أن يذيقها العذاب الأليم تمهيداً لقتلها: «تعالى هنا أيتها الجيفة العفنة! اركعى على ركبتيك

أمام سيدك. يمسك بتلابيبها ويجبرها على الركوع. ستنالين الآن عقابك الأخير.. خلع الأنف ونزع الشعر وإدخال العصا الصغيرة داخل الأذنين واستئصال المخ من الكعبين وبتر الردفين وإزالة جزئية بل وكاملة للنخاع الشوكى... بالإضافة إلى فتح قناة المرئ واخيرا فصل الرقبة على غرار ماحدث للقديس يوحنا المعمدان.. هل يكفيك هذا أيتها البلهاء» (يقوم بتمزيقها) (الفصل الخامس، المشهد الأول).

ولكن ماذا يعنى أوبو هذا، هذا الإنسان الذى تجاوز كل الحدود؟ بماذا يوحى إلينا إن لم يكن يوحى بالانطباع الغامض بالقوى المكبوتة، القوى الوحشية العمياء التى تعتمل فى أعماق الإنسان؟: «إن أوبو قوة عمياء، فاقدة للإحساس، رجل آلى من النوع الحديث بشكل جوهرى» (T. B 90).

حب التملك:

إنه صورة للمجتمع المادى، لذلك فهو لاهدف له إلا الامتلاك (To Have) إن جميع تحركاته وتصرفاته تقوم على كلمة سر واحدة «الابتلاع». يصفه هنرى بيهار فيقول: «نهم، شره، أكول، بخيل، شحيح. إنه بطن، بلاعة للعالم. يلتهم كل ما يقع فى متناول يده، طعاماً كان أم أموالاً» (B.C 252) إذا كان يقتل الملك، فذلك لكى يأكل النقانق ويستولى على أموال

الدولة. وإذا كان يقضى على النبلاء ورجال المال، فذلك لكى يستحوذ على أملاكهم. وهو يفرض على الفلاحين المساكين ضرائب جديدة بل ويذهب بنفسه إلى القرى ليجمعها. كل ذلك من أجل البطن، الكرش، ولكنه أيضاً من أجل «الجيب».

على شاكلة الرغبات الجسدية، تطغى الرغبة فى الثراء أيضاً على أحداث المسرحية. وأوبو يعبر عن هذه الشهوة الثانية فى كل الظروف والمناسبات فى المشاهد التى يظهر فيها: «مرة أخرى، أريد أن أغتنى. لن أفرط فى مليم واحد» (الفصل الثانى، المشهد السادس).

حتى بمناسبة توليه العرش، لايريد أن يقدم هدية للشعب المسكين الذى ينتظر منه ذلك. «كلا، كلا، لا أوافق على ذلك. هل تريدون أن تخربوا بيتى من أجل هؤلاء السفلة المسعورين؟» (الفصل الثانى، المشهد السادس) وهو يعلنها بصراحة الأطفال: «يشرفنى أن أعلن عليكم أننى من أجل إثراء المملكة سأقضى على النبلاء جميعاً، استولى على ممتلكاتهم» (الفصل الثالث، المشهد الثانى).

وهو يريد أن يدخل الحرب دون أن ينفق مليماً واحداً:

«آه كلا!... أنا لا أريد أن أدفع مالاً. لم يكن ينقص إلا هذا. كانوا يدفعون لى لكى أحارب. والآن يجب أن أحارب

على حسابى! كلا، بحق شمعتى الخضراء، فلنحارب مادمتم تريدون الحرب، ولكن بشرط ألا أصرف مليماً واحداً!» (الفصل الثالث، المشهد السابع).

الغباء:

مما تقدم يتضح لنا أن كل شئ عند أوبو تمليه الغرائز الدنيا. أما العقل والحكمة والذوق السليم فهى مفاهيم لا وجود لها فى حياته ولا تأثير لها فى عالمه. إنه يميل دائما إلى اختيار الطريق العكسى للطريق الذى يمليه العقل ويوحى به الضمير الحى المستنير الذى يدرك مصالحه الحقيقة. وهو لايستطيع أن يفكر بطريقة سليمة. إن منطقه الوحيد هو الغريزة؛ «عقله فى بطنه» كما يقولون. حتى زوجه تدرك ذلك: «ما هذا الإنسان؟ يا له من أبله مسكين!» أما الناقد جان مارييبنفال فيقول" «الأب أوبو، هو الغباء الهائل ذو قرنى ثور، البلاهة المنتصرة، التى تحطم كل ما يمكن أن يواجهها من ذكاء أوفن، أورقة، أو مبادرة لبقة» (J.M 96) إنه غبى منذ البداية، حينما استمع لزوجه وعمل على إرضاء طمعها فى الاستيلاء على الحكم وغرائزها بقتل مليكه الطيب الصالح، تاركاً ابن الملك وولى عهده يلوذ بالفرار. وهو غبى أيضاً حينما قام بتصفية أصدقائه ومعاونيه، وبخاصة «بوردور»

شريكه فى المؤامرة. كذلك فهو غبى حينما قام بالقضاء على النبلاء والمستشارين لكى يستولى على أموالهم وممتلكاتهم. وأخيراً فهو غبى، بكل ماتحمل الكلمة من معنى، حينما عامل الشعب بالقسوة، وبدلاً من أن يكسب حبه، راح يضاعف الضرائب ويحرق منازل الفلاحين الفقراء العاجزين عن الدفع. غباء أوبو يكون أضحم حينما يكون غباء الملك لأن عواقبه تكون أكبر على جميع البلاد التى تقع تحت حكمه.

إن ضخامة حجم هذا الغباء تكمن أيضاً فى أنه مقرون بالعناد وصلابة الرأى. فأوبو يحلل المواقف من منطق مفاهيم ثابتة جامدة دون أن يقيم وزناً لكل مايمكن أن يناقض ذلك من اعتبارات. وهذا معناه أنه يتصرف وفقاً لشهواته ورغباته وغرائزه، لايحوله عن ذلك طبيعة الأحداث ولايستفيد من تجارب الآخرين. من ذلك أنه لايستمع أبداً لنصائح زوجه ولا لنصائح بوردور شريكه فى المؤامرة. بل ولا حتى لنصائح مستشاريه. وكما هى الحال بالنسبة للملامح الأخرى للشخصية، فإن المسرح، وبالذات مسرح الأطفال، يبالغ فى تصوير هذا الغباء ويتمادى فى ذلك إلى أقصى الحدود. «من أجل عرض (أوبو) على المسرح، كان من الضرورى إدخال تعديلات على النموذج الأصلى بالمبالغة فى ملامح الشخصية الأصلية، وتقوية صفة الغباء التى تلازمه». (L.P 37).

الطغيان:

ومن المعروف أن السلطة تولد الفساد. ولكنها إذا لم تولد الغباء، فإنها تزيد من حدته. وهكذا فإن غباء أوبو فى ازدياد مضطرد. ويبدو أن سلطة إصدار الأوامر تؤدى فى أغلب الأحيان إلى العجز عن التفكير. كل الظروف والأحداث تؤكد أن سياسة أوبو تضر بالبلاد أكثر مما تفيدها. ولكنه لايملك الاطمئنان الكافى للاعتراف بذلك، ولا الحكمة للرجوع عن قراره. إنه السلطة وقد استحالت غباء، أو هو الغباء وقد استحال سلطة.

إن كل مايمكن أن يفرز الطغيان موجود. وقد أصاب يونسكو حينما قال: «(أوبو ملكا) مسرحية لانتحدث فيها عن الطغيان، بل نعرض فيها الطغيان فى صورة ذلك الساذج البغيض، المثل الأعلى للدناءة المادية والسياسية والأدبية التى يتقمصها الأب أوبو». (C. B 186).

إن الدناءة المادية والسياسية تمثلان حجر الزاوية والصفة البارزة فى هذا البطل، أو بمعنى أصح البطل/ الضد. وهكذا، وللمرة الأخيرة، يتحقق الثأر، ثأر الكاتب وزملائه الصبيان ضد الطغيان، كما يؤكد ذلك الناقد (بيرش) على لسان زميله بييريفو: «إن (أوبو ملكا) ستظل، ليس رائعة

(جارى) أو زملائه، وإنما ستظل، الملحمة القومية الثأرية لجمهور الطلبة أعداء الطغيان» (L.P 36). ذلك لأننا نشعر فى هذا العمل بنوع من اللاوعى الجماعى أجاد (جارى) التعبير عنه بشكل مضمر وهو يستثمر أسطورة الطغيان. «جارى هو التجسيد الحى لزعيم سياسى تكررت صورته فى أوربا (ونحن نضيف فى العالم كله) وذلك منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ألا وهو الطاغية أو الدكتاتور» (M.J 37).

الخاتمة:

« ـ ولكن ياتودور، كيف عرفت هذه الأشياء؟

ـ ياصغيرتى ليلى، شىء بسيط. يكفى أن نستمع إلى البالغ الكبير وبالذات نراقبه ونلاحظه.» (T.L 50).

ذلك بالضبط ما صنع (جارى) الطفل، مبدع الباتافيزيقا، علم الأطفال الأعظم. كان يلاحظ الكبار ويستمع إلى البالغين الذين يجعلون من أنوفهم بارومترات. فإذا كان الأنف (البارومتر) يصدر دخانا، فهذا يعنى أن الجو بارد. وإذا احمرّ وخرج منه سائل، فذلك لأن الجو شديد البرودة. وإذا أمطرت السماء جعل الكبار من أنوفهم مظلات للغليون (البايب). وإذا كانت لهم أذن فى كل جهة من الرأس، فذلك لوضع الأقلام أو تثبت النظارات.

كان (جارى) الصغير يلاحظ ويستمع إلى أستاذه بالذات «ذلك الرجل الساذج البغيض، المثال الأعلى للدناءة المادية والسياسة والأدبية. (C.B 186). لقد جعل منه (جارى) صورة الحياة الجسدية واشباع الحاجات الطبيعية.

لقد وصفه بأنه «بطن». فهو بالنسبة له صورة للمادة فى الحياة العصرية. كرشه الشهير، وسرته وشهواته بمثابة العالم السفلى المطلق لواقعية الحياة المدرسية.

هذا الغول الذى يرعب الأطفال ليس له من معنى إلا استعراض يجرى فى أثناء فسح المدرسة ومن بعدها فى الميدان العام، لكل مايرفضه الذوق السليم ويعزله ويحبسه. (B.C 92).

ذلك هو الثأر الذى نجح فيه جارى. ونجح معه تمرد الأطفال ضد الكبار بسبب مظالمهم المريرة.

فها هى جميع القيم التى يتمسك بها الكبار قلبت رأساً على عقب متنازلة عن مكانها لقيم عالم جديد، عالم متحرر تهيمن عليه عقلية جديدة. إن الكاتب لايطلب من المتفرجين، ولا يستطيع أن يطلب منهم، أن يتقصموا شخصية (أوبو)، بل هو يبذل كل جهده لكى يصرفهم عنه وينفرهم منه، وذلك بالتهويل من رذائله ومفاسده، بحيث جعل منه القرين الدنىء

للبطل. «أوبو هو الصورة السلبية أو المعكوسة لكل ماتمنعنا منه التربية والمبادئ الأخلاقية والأعراف الاجتماعية» (B.C 106).

لقد بالغت المسرحية فى التصوير بحيث جعلت من المستحيل التردد بين النقيضين أو القطبين المتناقضين: فإما قبول مطلق، وإما رفض غير مشروط. إنها تذكرنا بالعروض الافتتاحية لمسرحيات (يونسكو) و (بيكيت).

ولكن كبار الكتاب هم الذين رحبوا بها باعتبارها مسرحية نبوئية.

أما الآخرون فقد رفضوها ونقموا عليها باعتبارها من عمل شيطان أو أحد الدجاجلة المشعوذين.

وهكذا كان لابد، كما قلنا فى مطلع هذا البحث، من فهم (جارى) لكى نفهم المسرح الجديد، والعقلية الجديدة فى مجملها. فبدون فهم (جارى)، يكون مفهومنا عن الأدب المعاصر، ليس ناقصاً وحسب، ولكنه يكون مفهوماً مشوهاً. إن فن المسرح الجديد يدين لهذا المبدع الشاب فى رفضه للقواعد الكلاسيكية، ورفضه لإيهام الرمز، وبخاصة فى تطبيق مبدأ المفاجأة الذى احتفى به وطبقه (أبو للينير) ومن جاء بعده، وكذلك فى نزعة الهجوم وعدم التواصل وفى التركيز على المسرحانية. إن (جارى) هو الدادية قبل أن تولد،

هو التدمير الذى يصيب الماضى بأسره. لقد قالها (جارى) فى تصدير المسرحية: «حش بطنه! إننا لانكون قد دمرنا كل شىء إن لم ندمر حتى الأطلال» وهذا مايؤكده (هنرى بيهار) فى كتابه عن جارى: «إننا نجد (أوبو ملكا) فى مصادر الدادية (...) وإن التجريد الذى طالب به رجال المسرح الدادى له سابقة عند (جارى)» (B.D 200).

وإذا كان الشاعر (تزارًا) موسس هذه المدرسة يذكر فى أصول الدادية كلا من (رامبو) و (لوتريامون) و (جارى)، فإنه يخص جارى بالدور الأكبر فى بلورة العقلية الجديدة عن طريق اللجوء إلى اللامعقول والعبث والتعسف.

أما فيما يختص بالسريالية والسرياليين، فقد وجدوا فى (أوبو ملكا) التعبير عن اللاشعور، أو كما يقول رائدهم (أندريه بروتون): «التجسيد الرائع للأنا فى مفهوم كل من نيتشه وفرويد، وهو مجموع القوى المجهولة اللاشعورية المكبوتة» (B. A 219) بل أكثر من ذلك، فقد أكد (أندريه جيد) أن السرياليين يعتبرون جارى رائداً لهم. «السرياليون، بعد ذلك، لم يبتدعوا شيئاً أفضل وهم على حق إذ يعترفون بجارى ويحيونه باعتباره رائداً لهم. أما (جورج ولسون) وهو من مشاهير الممثلين المعاصرين الذين قاموا بأداء دور

(أوبو)، ففى مقابلة مع الناقد (بيرش) بخصوص العرض الافتتاحى للمسرحية، يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يقول: «بسبب نزعته إلى تحطيم الأصنام التقليدية المعبودة، كان (جارى) فى الواقع رائداً للسرياليين، وربما أيضاً لمن جاءوا بعدهم» (L.P 40).

حتى الموجة المستقبلية، ارتبطت برباط وثيق ومباشر بجارى، ليس فقط لأن (مارينيتّى) رائد هذه المدرسة الإيطالية قد ترجم (أوبو ملكا) إلى الايطالية وكان ينوى تقديمها على المسرح الإيطالى، ولا لأنه كتب مسرحية (الملك بومبانس) على نمط (أوبو ملكا)؛ ولكن ذلك أيضاً، وبنوع خاص، فى وضعه لكتابه المشهور عن «المستقبلية»، حيث قام بتحليل الأفكار المستقبلية معتمداً على أفكار (جارى) وطموحاته التى تتعلق بالثورة على التقاليد الاجتماعية الفنية القديمة، وبضرورة فتح كافة الأبواب أمام عالم جديد. «إن المستقبليين يريدون أن يغنوا أغنيتهم، التى ليس فيها تقليد للآخر. وهم يعترضون على عبادة الماضى، ويتخلصون من الأشكال والصيغ الغابرة التى ران عليها الدهر.» (M.F 18). أما فيما يختص بالمسرح، فإن المستقبليين يريدون تدمير الأفكار البائدة العفنة التى تحطم المؤلفين والممثلين والجمهور. وهم على شاكلة (جارى) يدعون إلى ازدراء الجمهور.

ومن الجدير بالذكر، فى اطار دراستنا، أن مبادئ المستقبليين والداديين والسرياليين عن العقلية الصبيانية وعالم الطفولة الذى يعارض عالم الكبار، ويهاجم التقاليد البالية.

وفى خاتمة هذا البحث، ينبغى أن نذكر أيضا (أنطونان أرتو) وهو من أكبر المعجبين بجارى، فهو يضعه فى مرتبة (رامبو) و (لوترييامون)، غير أنه فيما يتصل بالمسرح فإن (أرتو) يفضل (جارى) على زميليه، مما جعله يشارك فى تأسيس مسرح خاص يحمل اسم (ألفريد جارى) الأمر الذى يربط برباط وثيق بين هذين الرائدين من رواد المسرح اللذين وهبا نفسيهما لهذا الفن بحيث أصبح كل منهما يعرف بأنه: «الرجل/ المسرح» من فرط مزجه بين المسرح وبين حياته الخاصة. كانت المبادئ التى دعا إليها (أرتو) هى المبادئ التى قام عليها مسرح جارى، وهى أيضاً فى معظمها مبادئ الإبداع الفنى عند الأطفال: إلغاء المنطق التقليدى والهجوم على الجمهور والحركية وعدم التواصل والعمل الجماعى.

ولعل هذه الصفة الأخيرة هى ماتميز أكثر من غيرها موجة أخرى أقرب منا فى المسرح المعاصر ألا وهى (مسرح الحياة Living Theatre) التى تقوم على المشاركة الجماعية

والاتصال بالحياة.. وفى ذلك يقول (جان جاك لوبل) فى كتابه عن مسرح الحياة: «يجب أن نفجر العمل الجماعى، لأن الخبرة الفردية، المحدودة المقصورة على الفرد والمعزولة عن العالم تعد كذبة وخداعاً (...) على المسرح أن يقودنا إلى ماوراء الإدراك الفردى، إلى فعل مباشر من أجل المجتمع العالمى» (L. T 31 - 23). والجماعية لاتقتصر على تأليف النص، وإنما تشمل أيضاً العرض «المفتوح» حيث كل فرد مدعو للمشاركة. بالاضافة إلى أن المسرحيات ينبغى أن ترتبط بمشكلات وقضايا المتفرجين، سواء كانوا عمالاً أم فلاحين. وفى هذا النوع من المسرحيات يمكن أن تتوقف المسرحية لتعطى الفرصة للقاء يشترك فيه الجميع.

ومن عناصر العرض التى استقاها مسرح الحياة من (أنتونان أرتو) أيضاً التعبير الجسدى للمثل، وهو من المبادئ التى سبق جارى إليها، وكذلك مبدأ التجميع، لأن هذا المسرح يسعى إلى الجمع بين مسرح برشت ومسرح أرتو. نضيف إلى ذلك الحرية المطلقة التى تميز مسرح جارى وزملائه من التلاميذ. كذلك فإن الهجوم على مظاهر القهر البرجوازية تجد لها مكانة كبيرة فى (مسرح الحياة): «لابد من القضاء على الأسباب التى تؤدى إلى القهر. لابد من مكافحة المجتمع

البرجوازى، وعدم الاقتصار على حل قضيتنا الخاصة بالقهر الذى يخصنا نحن وحدنا داخل مجال مغلق. (L.T 119).

وهكذا، فإن القائمين على (مسرح الحياة)، شأنهم فى ذلك شأن الصبيان الذين أبدعوا (أوبو ملكا) يرون أنه لابد أن يحل المجتمع الفوضوى محل المجتمع البرجوازى القائم على الدكتاتورية، وذلك عن طريق ممارسة الحرية على جميع المستويات، بدءاً من مشكلات التلاميذ الصغار فى فصولهم مع أشباه (أوبو).

المراجع

A .C Robert Abirached, La Crise du rersonnage dans le théâtre moderne, Grasset, 1978.

A .G André Gide "le groupement littéraire qu' abritait le mercure de France" (in Mercure de France, Juillet 1940 - décembre, 1946).

A. L André lebois, Jarry L'irremblaçable, Le Cercle du livre, Paris, 1950.

B. A André Breton, Antholoige de L'humour noir, Paris, Sagittaire, 1940.

B. C Henry Béhar, Les Cultures de Jarry, Presses Universitaires de France, 1988.

J. P Jacques _ Henry Levesque, Jarry, Poètes d' aujour d' hui, 24, Seghers, 1951.

L .K Lothar Kampmann, Théâtre de Marionnettes, Dessain et Tolra, Paris, 1974.

L .P Louis Perche, Classiques du xxe siècle, Alfred Jarry, éditions Universitaires, 1965.

L .T Jean Jacpues Lebel, Living Theathre, Belfond, Paris, 1969.

M. A Michel Arrivé, Lire Jarry, Presses Universitaires de France, 1976.

M. F Filippo Tommaso Marinetti, le Futurisme, Paris, 1921.

M. J Marcel Jean, Autobiogrphies du Siècle, Seuil, 1977.

N. A Noël Arnaud, D' Ubu Roi au Docteur Faustrol, la table.ronde, 1974.

O. C Jarry Oeuvres Complète l, Gallimard, la Pléïade, 1972.

P L Pierre Lacrthomas. Le langage dramatique, Colin, 1980.

B. D Henry Behar, Jarry Dramaturge, Nizet, 1980.

B. M Henry Béhar, Jarry le Monstre et L'adolescent, Larousse, 1973.

B. P Andrè Breton, Les Pas Perdus, Gallimard, 1924.

B. S Andrè Breton, Manifeste du Surréalisme, Gallimard, 1924.

C. B Claude Bonnefoy, Entretiens avec Eugéne lonesco, Belfond, 1966.

B. A Dictionnaire des auteurès.

F .C François Caradec, A la recerche d' Alfred Jarry, Seghers, 1974.

F. M François Mauriac, "Bloc Notes," L' Express, 20 Mars 1958.

G. P Johann Wolfgang von Goethe, Poésie et vérité, livre II, Aubier, 1964.

J. K Jan Kott, Shakespaere Notre Contemporain, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1978.

J. L Jacques lacan, Ecrits, Jacques Grancher, Paris, 1966.

J. M Jean Morienval, De Pathelin à Ubu, Bilan des types littéraires, Bloud et Gay, 1929.

P.C Paul Chauveau, Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du Père Ubu, Mercure de France, 1932.

T. B Tison Brdun, La Grise de l'humanisme, T. I, Nizet 1958.

T. L Philippe Corentin et Alain le Saux, Todor et lili Chez les Moucheurs de Nez, Rivages, 1982.

T. u Alfred Jarry, Tout Ubu, le livre de Poche, Librairie Générale de France, 1962.

الجزء الثانى

ألفريد جارّى

الطفل الذى أقام دعائم الفن المعاصر

ألفريدچارّى الطفل الذى أقام دعائم الفن المعاصر

ولد «ألفريد جارّى»[1] فى مدينة «لافال»[2] مركز مقاطعة «مـــايين»[3] غرب باريس وذلك فى الثامن من سبتمبر عام ١٨٧٣ من أسرة متواضعة من صميم الشعب. ولكن الملاحظ على هذه الأسرة أنها دأبت عن قصد، أو قدر لها بمحض المصادفة، أن ترتقى فى السلم الاجتماعى. فإذا عدنا إلى أصولها الأولى المعروفة فى القرن الثامن عشر، وجدنا الجد الأكبر «جوليان رينيه»[4] يتحول عن مهنة البناء التى كان يمارسها آباؤه إلى مهنة النجارة، وهذا فى حد ذاته نوع من الإرتقاء. درجة أخرى من الرقى تتحقق على يدى «انسليم»[5]

وهو ابن «جوليان رينيه». ولعله كان على درجة من الذكاء والطموح، إذ هجر العمل اليدوى (النجارة) لينخرط في التجارة..

بل لقد استغل خبرته بالأعمال واشترك مع أحد الأغنياء فى إقامة مصنع للنسيج وهى الصناعة المحلية التى تشتهر بها «لافال». وهكذا صعد أنسليم درجة أخرى فى السلم الاجتماعى: فمن حفيد لبناء إلى ابن لنجار إلى واحد من رجال الأعمال. ذلك ما نطالعه فى صحيفة أحواله حينما تزوج «كارولين كيرنست»(٦) فى السادس عشر من يوليو عام ١٨٦٣. وبهذا الزواج يؤكد «أنسليم» انتماءه إلى الطبقة البورجوازية. فزوجه هى ابنة قاضى الصلح فى الدائرة.

واذا كان كاتبنا قد ورث هذا الطموح الشديد عن أسرة والده بالذات، فقد ورث عن أسرة أمه بل وعن أمه بالذات صفات أخرى.

كان القاضى «كيرنيست» جد الكاتب لأمه فى سعة من العيش، غير أنه كان يحيا حياة أقرب إلى العزلة. فقد كانت زوجه المصابة بالجنون نزيلة إحدى المستشفيات وكان له ثلاثة أبناء: ولد غريب الأطوار وعلى درجة من الجنون هو الآخر، وابنتان، إحداهما لا نعرف عنها الكثير، والثانية هى

«كارولين» التى أصبحت زوجا «لأنسليم جارى» وهى أم الكاتب. كانت «كارولين تشعر بالفارق الإجتماعى الذى يفصلها عن زوجها، فكانت تترفع عن مشاركته فى أعماله التجارية ولا تهتم إلا بزيها وأصدقائها من أصحاب الصالونات. فكانت ترتدى الملابس الغريبة والقبعات الشاذة خصوصا بالنسبة لسكان«لافال». كما كانت تقتنى «بيانو» من نوع راق ونادر بالنسبة للعصر من ناحية، وبالنسبة للوسط الاجتماعى من ناحية أخرى. كل ذلك، إن دل على شئ فإنما يدل على الأقل على أنها كانت تعانى من نوع من «البوفاريه» (نسبة إلى «مادام بوفارى»)[7] تلك الزوجة الحالمة التى كانت تشعر بتطلعات تتجاوز إمكانات زوجها المتواضعة.

هذا الطموح المشترك عند الأب وعند الأم، مع اختلاف طبيعته عند كل منهما، ثم الشذوذ فى تصرفات الأم، ولعله حصيلة شذوذ أمها الذى أودى بها إلى الجنون، إذا أضفنا إلى هذين العنصرين عنصرا آخر هو إدمان الأب على الخمر، أدركنا أى نوع من التركة ورثها كاتبنا عن أبويه. تلك التركة التى سيكون لها أثرها الأكيد عليه إنسانا وكاتبا، خصوصا إذا علمنا أن الظروف شاءت أن ينفلت الطفل

«ألفريد» وهو على أعتاب التعليم من رقابة الأب الذى كانت أوضاعه المالية قد ساءت عام ١٨٧٩، على أثر تدهور أحوال الشركة التى كانت بينه وبين أحد الأغنياء. مما اضطره إلى العودة إلى سابق عهده بالتجارة راضيا من الحياة بمتعة «الكأس والغليون»(٨) فى حين سارعت الأم باصطحاب «ألفريد» وأخته وغادرت «لافال»(٢) إلى «سان بريوك»(٩) حيث يقيم والدها قاضى الصلح. وكان قد أحيل إلى المعاش، وأصبح يعمل فى التدريس بالمدرسة التى التحق بها حفيده. وسرعان ما اندمج «ألفريد» فى هذه المدرسةبالصبيان الذين فرضهم عليه المجتمع الجديد. وبلا أدنى حرج التلميذ الجديد الغريب فى آن واحد، راح ألفريد الصغير يشق طريقه بين أقرانه بكل ثقة وإقدام، رغم ضآلة حجمه وانفراج ساقيه، الأمر الذى كان يزيد من هذه الضآلة. بل لقد شهد بعض زملائه أنه كان «شديد الجرأة إلى حد القحة. وكان لا يخجل من التصريح بالعبارات الجريئة بالنسبة لسنه».

ومن ناحية أخرى فقد كان ذكيا، لا تبدو عليه آثار العمل، فلم يكن يبذل كثير جهد فى المدرسة والتحصيل.

فى عام ١٨٨٥، أى فى سن الثانية عشرة بدأ «ألفريد جارى» باكورة مؤلفاته فكتب، شعرا ونثرا، مجموعة من

المسرحيات الهزلية حفظها فى دفتر وأطلق عليها فيما بعد عنوان أو نتوجينى[١٠]. وقد عثر «موريس ساييه»[١١] على هذه المسرحيات فى عام ١٩٤٧ بمحض المصادفة بين محفوظات مجلة «الميركوز دى فرانس» [١٢] ونشر منها خمس عشرة مسرحية عام ١٩٦٤ بعنوان «سان بريوك دى شو» [١٣] وقد صدرت المجموعة كلها ضمن المجلد الأول من الأعمال الكاملة لجارى فى طبعة «البلياد» [١٤] . ويمتد انتاج مرحلة الصبا حتى عام ١٨٨٨ . والذى يجدر ذكره فى هذا الإنتاج أننا نجد فيه فكرة «مضخة النيلة» والتى يطلق عليها جارى أيضا «تورويول» [١٥] وهو عنوان الفصل الأخير من مسرحية القيصر مسيخا دجالا[١٦].

ولم يقف انشغال جارى بالتأليف حائلا دون التقدم فى الدراسة. فتاريخه المدرسى يسجل لنا أنه حصل على الكثير من الجوائز المدرسية خصوصا فى اللغة اللاتينية، حيث حصل فى عام ١٨٨٦ على الجائزتين المخصصتين للترجمة من اللاتينية وإليها. وفى العام التالى فاز ببعض الجوائز الأخرى منها الجائزة الثانية فى التفوق العام والأولى فى كل من التعبير الفرنسى واللغة اللاتينية واللغة الإغريقية. وفى عالم ١٨٨٨، وهو العام النهائى فى مدرسة «سان بريوك»

حصل جارى على جائزة التفوق الأولى، والجايزة الأولى فى التعبير الفرنسى، والأولى فى اللغة اللاتينية، والأولى فى الترجمة الإغريقية، والأولى فى الرياضيات، كما حصل على سبع جوائز تقديرية.

فى سن الخامسة عشرة التحق جارى بمدرسة «رين»[١٧] الثانوية. كان يبدو أكبر من سنه. ويروى عنه مدرسه الأستاذ هيــرتز[١٨] أنه :كان فى بعض الأحيان يصل المدرسة فى الصباح متجهم الوجه أشعث الشعر تبدو عليه علامات الإعياء الشديد. فإذا ماسأله أحدهم أين قضي ليلته. كان يجيب بلا أدني خجل: في «الماخور».. ولعل ذلك دليل علي أنه شديدا لتمسك باستقلاله، كما كان شديد الفضول مكبا على الحياة عنيدا، نفورا لاذع العبارة شديد السخرية لحد القسوة. كما كان يسعى وراء الفضائح[١٩].

ونود أن نتوقف قليلا عند مدرسة رين[١٧] لنسجل حدثا أو مصادفة هى من أهم ما وقع لجارى فى حياته، ولعلها كانت وراء شهرته التى يتمتع بها اليوم. لم تكن دراسته فى تلك المدرسة فرصة أتاحت له معرفة الأدبين الأعظم: الإغريقى واللاتينى وحسب، بل كانت الفرصة التى اكتشف من خلالها الرجل الذى أوحى إليه بشخصية «أوبو»، تلك الشخصية

التى كتبت له وكتب لها الخلود معا. كان ذلك الرجل هو مدرس مادة الطبيعة فى المدرسة وكان يدعى «هيبير»[٢٠] وكان فى نظر العديد من أجيال الطلبة مثالا للمدرس «الخيخة». كان مثارا لسخرية الطلبة واستهزائهم. ولم يكن ذلك لأنه كان ضعيفا فى مادة تخصصه، أو أشد قسوة من زملائه على الطلبة، ففى أغلب الأحيان يكون مثار سخرية الطلبة مدرس كل عيبه أنه طيب القلب وأنه لا يستطيع أن يخفى ذلك. وأحيانا يكون ذلك بسبب ضعف شديد فى الشخصية. وفى أحيان أخرى يرجع ذلك إلى أنه لا يتمتع بموهبة التدريس، شأن الشاعر العظيم «مالا رميه»[٢١] الذى كان طلبته يشيعونه بقصاصات الورق يصورونها أسماكا ويثبتونها فى ذيل معطفه. وهكذا أصبح السيد «هيبير»(٢٠) نوعا من الإسطوروة الحية، بسحنته وطريقته فى الحديث وحركاته المبالغ فيها، أسطورة تنتقل من جيل إلى جيل من أجيال الطلبة ،حتى أصبحوا يتناقلون اسمه كما يتناقلون كلمة السر مع اختصاره فى أغلب الأحيان إلى حرفين اثنين[٢٢] يسمعونهما فيتضاحكون.

فى مدرسة «رين» أيضا توطدت علاقات «جارى» بأحد زملائه فى الفصل وهو «هنرى موران» [٢٣] وكان فى حوزة

هذا الزميل عدد كبير من التمثيليات والإسكتشات والمسرحيات القصيرة تدور كلها حول الأستاذ «هيبير». من هذه المؤلفات نذكر أهمها وكان بعنوان **البولنديون**[٢٤]. وكان الجزء الأعظم منها من تأليف شقيق «هنرى» ويدعى «شارل» الذى كان قد غادر «رين» ليكمل دراسته فى باريس. وفى ديسمبر من نفس العام عرضت مسرحية (**البولنديون**) فى بيت أسرة موران.

وقام هنرى بدور «هيبير» وصمم الديكور «ألفريد جارى». ومن المؤكد أيضا أن يكون جارى قد اشترك فى كتابة المسرحية أو على الأقل فى تنقيحها وإعدادها.

وفى العام التالى عرضت «**البولنديون**»(٢٤) مرة أخرى فى بيت «موران» وربما مع مسرحيات أخرى تدور كلها حول شخصية «هيبير»(٢٠)

وهنا تنتهى وقفتنا عند حكاية الأستاذ «هيبير» والمسرحيات التى وضعها حوله الطلبة وبالذات مسرحية **البولنديون**(٢٤) والتى سوف يستفيد منها جارى فيما بعد حينما يخرج إلى النور مسرحيته «أوبوملكا»[٢٥]. تلك الاستفادة، اختلف فى تقديرها النقاد وبالغ بعضهم فى ذلك بحيث جعل دور جارى يقتصر على نوع من التنقيح وترتيب المشاهد.

ونعود الآن إلى ألفريد جارى فنجده فى العام التالى فى المدرسة ينجح فى القسم الأول من شهادة الباكالوريا. وفى المسابقة العامة يفوز بالجائزة الأولى فى الترجمة من اللغة اللاتينية. وفى أكتوبر التحق بقسم الفلسفة، ليدرس على يد الأستاذ بوردون - (٢٦) الذى كان يدرس لطلبة القسم الفيلسوف «نيتشه» فى لغته الأصيلة (٢٧).

وفى عام ١٨٩٠ ينجح جارى فى القسم الثانى من الباكالوريا بتقدير جيد. ومن الجدير بالذكر أن مسرحية «البولنديون» (٢٤) عرضت فى ذلك العام مرة أخرى فى بيت «جارى» عن طريق العرائس أولا ثم بخيال الظل. وفى نفس العام يستقر جارى مع والدته فى باريس ويتقدم لمسابقة القبول بمدرسة المعلمين العليا. وهنا تبدأ سلسلة الفشل التى ربما كانت وراء اتجاه جارى الكلى إلى الأدب فيما بعد. فشل فى الإمتحانات التحريرية أول مرة فالتحق فى أكتوبر بثانوية هنرى الرابع ليجد بين زملائه طائفة من شعراء ونقاد المستقبل وعلى رأسهم «البير تيبوديه»(٢٨). وكان أستاذه فى مادة الفلسفة هو هنرى برجسون (٢٩) وكان جارى يسجل كل كلمة يقولها فى المحاضرة. وفى العام التالى يلتحق بنفس المدرسة الشاعر «ليون بول فارج» (٣٠) ويصبح الصديق

الحميم لجارى الذى توطدت علاقته بزميل آخر هو «كلوديوس جاكيه»[٣١] الذى سيمد جارى بالكثير من ملامح شخصية «فالون»[٣٢] فى كتابه **الأيام والليالى** [٣٣] ويروى الشاعر «ليون بول فارج»(٣٠) ذكرياته عن تلك الفترة فيقول: «كان جارى فى تلك الفترة يرتدى قبعة مستديرة من المؤكد أنه اشتراها من الريف، إذْ كان ارتفاعها شاهقا إلى درجة غير معقولة فقدكانت تبدو للناظر وكأنها محطة للأرصاد. وكان يرتدى معطفا يتدلى حتى عقبيه. وكنا فى بعض الأحيان نخرج لنكتشف باريس. وكان الانطباع الذى يسودنا هو أننا نقوم برحلات طويلة»[٣٤] ويستطرد «فارج» فيصف لنا جارى زمن تعلقه بالرومانسية وقرْضِه للشعر الغنائى الذى نذكر منه قصيدته المطولة «الحياة الثانية»[٣٥] كان «ألفريد جارى» قد أصبح شاعرا رقيقا جيدا، دقيق العبارة وكان ودودا رهيف الإحساس وكان سريع الكلام يتحدث بصوت جميل واضح النبرات،لم تكن به تلك الخشونة المصطنعة وتلك النبرة الأوبووية [٣٦] وتلك الوقفات التى اكتسبها فيما بعد...

ونكمل صورة جارى من مقال للدكتور سالتا [٣٧] يحدثنا فيه عن جوانب أخرى من شخصيته فيقول : «كان جارى فتى فى الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة، مفتول العضلات يرتدى

زى سباق الدراجات. وكان يروى لنا الحكايات العجيبة والقصص الغريبة التى كان يعرف هو وحده سرها.. وأذكر أنه روى لنا حكاية تدور حول «مدينة الأرصفة فيها هى التى تسير وليس الناس، وأبواب منازلها فى الطابق العلوى، وذلك فى زمن لم تكن فيه سلالم متحركة ولا طائرات».

ويحاول جارى للمرة الثانية فى امتحان مدرسة المعلمين العليا، ولكنه يفشل للمرة الثانية، وينتقل مع والدته إلى سكن جديد، ويستأجر لنفسه على مقربة من هذا المسكن مكانا يتخذ منه معملا له. وفى أكتوبر يعود من جديد إلى ثانوية هنرى الرابع.

وفى ١٩ مارس ١٨٩٣، ينشر جارى لأول مرة قصيدة له فى جريدة «صدى باريس الأدبى المصور»[٢٨] وكانت هذه القصيدة قد فازت بجائزة الجريدة الشهرية. ويفوز جارى بالجائزة فى الشهرين التاليين وتنشر له الجريدة أعماله الفائزة.

وفى ١٠ مايو تتوفى والدة جارى. وفى يونيو يفشل للمرة الثالثة فى مسابقة مدرسة المعلمين العليا؛ ولكنه يفوز فى مسابقة جريدة «صدى باريس» عن شهر يوليو. وفى نوفمبر يفرغ من ترجمة **«أقوال الملاح العجوز»** لصاحبها

كـــوليـــريدج [٣٩] ويقـدمـهـا إلى جـريدة «الميـركـور دى فرانس»(١٢). ومن ناحية أخرى، يصطحب صديقه الشاعر «فــارج» (٣٠) وبعض الأصـــدقــاء الآخـرين ويتــردد على المصورين والمعارض المنتشرة فى ذلك الوقت، ويحضرون معا العروض الأولى لمسرح «الأوفر» [٤٠]. وفى ديسمبر من نفس العام يبـدأ الكتابة فى جـريدة «الفن الأدبى»[٤١] وفـى أوائل ١٨٩٤ يـرسل إلى مجـــلة الميركور دى فرانس (١٢) «قصة مأساوية» [٤٢] التـــى سيحـولها فيما بعد إلى «هالديرنابلو» [٤٣] وفى مارس يتقدم «جارى» لامتحان ليسانس الآداب ولا يفلح ولكنه ينجح فى أن يصبح أحد المساهمين فى مطبوعات جريدة «الميركور دى فرانس»(١٢) وواحد من أصدقاء الدار. ومن ناحـيـة أخـرى يتـردد على الشـاعـر «مـالارميـه» (٢١) ويتعـاون مع جريدة «الفن الحـر» [٤٤] وينتـقل جـارى فى تلك الأثناء إلى «بون أقـون» [٤٥] ويقــيم عـنـــد الرسام «جوجان» [٤٦] وينشر فى جريدة «الفن الأدبى» (٤١) موضـوعات يعالج فيها فكرة الموت والفن والفوضى. وفى عدد يوليو - أغسطس ينشر مسرحية «**قيصر مسيخا دجالا**» (١٦) وفـى تلك الأثناء يستأجر شقة من حجرتين بشارع سان جرمان يوصل الحجرتين ببعضها ويعرض فيها مسرحية «**أوبو ملكا**» على أصدقائه فى جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢) ثم يسجل

للمرة الرابعة لمسابقة مدرسة المعلمين العليا، ولكنه لا يتقدم للامتحان. وفى سبتمبر تظهر ثمرة اقامته عند «جوجان»(٤٦) فى مقال طويل عن المصور «فليجييه»[٤٧] فى جريدة «الميركور دى فرانس»(١٢).

وفى أكتوبر يظهر أول عدد من جريدة «ليماجييه»[٤٨] التى يحررها «جارى». وفى نفس الوقت يفشل مرة أخرى فى امتحان الليسانس. وفى نفس الشهر يظهر أول كتاب لجارى بعنوان «دقائق الرمال»[٤٩] وفيه تظهر شخصية أوبو.

وفى ١٣ نوفمبر ١٨٩٤ يستدعى «جارى» للخدمة العسكرية ليقضى بها ثلاث سنوات فى سرية فى «لافال» (٢) وفى أغسطس التالى يتوفى والد جارى فى «لافال»(٢) وتترك الخدمة العسكرية لكاتبنا فسحة من الوقت بحيث أصبح يتردد بصفة دائمة على باريس. ويبدأ مع أخته «شارلوت» فى تصفية أملاك الأسرة العقارية. وفى ديسمبر من العام التالى يدخل المستشفى ليخرج منها فى الرابع عشر من نفس الشهر ويتقاسم مع أخته ما بقى من العقارات، ويبيعان المنقولات، ويبيعها هو نصيبه من أحد العقارات ليواجه مصروفاته.

وفى يناير ١٨٩٦ يبعث «جارى» إلى مدير مسرح الأوفر (٤٠) برسالة هامة يعرض فيها تصوره لإخراج مسرحية أوبو ملكا (سنتحدث عنها بالتفصيل عند عرضنا

للمسرحية) ويخبره بقرب الإنتهاء من المسرحية الثانية «**المضلعات**»[٥٠] التي تحولت فيما بعد إلى «**أوبوزوجا مخدوعا**»[٥١] وفي تلك الأثناء ينفصل جارى عن شريكه فى جريدة «ليماجييه»(٤٨) ويؤسس وحده جريدة «بيرهينديريون»[٥٢].

وفى إبريل تنشر له جريدة «الكتاب الفنى»[٥٣] لصاحبها «بول فور»[٥٤] مسرحية «**أوبوملكا**» (٢٥) وفى نفس العام يبدأ «جارى» تعاونه مع جريدة «المجلة البيضاء»[٥٥] ويصبح سكرتيرا لمسرح «الأوفر»(٤٠) كما تظهر له «**أوبو ملكا**»(٢٥) فى طبعة «الميركور دى فرانس»(١٢).

بعد ذلك يبدأ «جارى» رحلة إلى هولندا مع صديقه الرسام «ليونارساليوس»[٥٦] وتظهر فى الصحف عدة مقالات عن مسرحية «أوبوملكا»(٢٥) منها مقالة هامة للناقد «اميل فيفرهيرين»[٥٧] وفى جريدة «الميركوردى فرانس»(١٢) ينشر «جارى» بحثه الهام بعنوان «حول عدم أهمية المسرح فى المسرح»[٥٨] والذى سنعود إليه فيما بعد.

وفى ١٢ نوفمبر يعرض «مسرح الأوفر»(٤٠) مسرحية «بيرجينت» «لابسن»[٥٩] وفى ٩ ديسمبر تتم البروفه العامة «**لأوبو ملكا**»(٢٥) وفى اليوم التالى تعرض على «مسرح

الأوفر»(٤٠) وتثير (فضيحة) وتتناولها جميع الصحف بالنقد.

وفى أول يناير ١٨٩٧ تنشر مجلة «الميركور دى فرانس»(١٢) محاضرة «جارى» التى ألقاها فى افتتاح «**أوبو ملكا**»(٢٥) وتنشر له «الجريدة البيضاء» مقالة بعنوان «مسائل فى المسرح»[٦٠] يسوى فيها حسابه مع النقاد ويدافع عن المسرحية. وفى نفس الشهر يصبح «جارى» عضوا فى جمعية المؤلفين. ولكنه يضطر لترك سكنه فى شارع «سان جرمان» ويعود إلى ورشته القديمة. فقد كان فى تلك الأثناء قد بدد ما ورثه فى ظرف عام ونصف. وفى ٢ مارس، وخلال عشاء تتخلله المناقشات الأدبية والفنية، يسرف «جارى» فى الشرب، ويفقد رشده، ويطلق النار من مسدسه على شاب بلجيكى كان يعمل معه فى جريدة «الميركور دى فرانس»(١٢) ويتحدث «أندريه جيد»[٦١] فى كتابه «**المزيفون**»[٦٢] عن تفصيلات هذا الحادث، وفى ٨ مايو ينشر «**الأيام والليالى**»(٣٣) فى طبعة «الميركور دى فرانس»(١٢) وفى أغسطس، يبدأ تعاونه مع جريدة «الريشة»[٦٣]. ولكنه يضطر إلى ترك ورشته ويلجأ إلى المصور «دووانييه روسو»[٦٤] ويقيم معه فى مسكنه. وفى أكتوبر تظهر «**أوبو ملكا**»(٢٥)

فى طبعة «الميركور دى فرانس»(١٢). وفى نوفمبر يستأجر سكنا متواضعا يحتفظ به حتى وفاته. ويبدأ مع «كلود تيراس»[٦٥] فى وضع نص حول شخصية «بانتاجرويل»[٦٦] لتقديمه على مسرح القراقوز. وفى٢٠ يناير ١٨٩٨ تعرض «**أوبو ملكا**» (٢٥) بالعرائس على مسرح القراقوز. وفى الربيع يكتب معظم رواية «**سيرة الدكتور فرسترول**»[٦٧] وينشر «**الحب فى زيارات**»[٦٨].

وفى ١١ سبتمبر يحضرجنازة «مالارميه» (٢١) وفى مايو ١٨٩٩ ينشر جارى على حسابه الخاص خمسين نسخة فقط من كتابه «**الحب المطلق**» [٦٩].

وفى أول يناير ١٩٠٠ تنشر «الجريدة البيضاء» (٥٥) ترجمة لجارى بعنوان «السيلين» للكاتب الألمانى «جراب» [٧٠].

وفى تلك الأثناء يستأجر «فاليت» [٧١] مدير جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢) وزوجه «راشيلد» [٧٢] فيلا، فينقل«جارى» جزءا من أثاثه ويتخذ بالقرب منهما سكنا له دون أن يهجر سكنه الأول. ويتردد كثيراعلى «أوجين ديمولديه» [٧٣] الذى يشترك معه فى كتابه أوبريت «بانتاجرويل» (٦٦). وفى مايو ينتهى من أوبريت أخرى

بعنوان «ليدا» بالاشتراك مع «بيرت دانفيل» [٧٤] وفى طبعة «الجريدة البيضاء» (٥٥) ينشر **أوبو عبدا** (٥١) لأول مرة مسبوقة بالنص النهائى من «**أوبو ملكا**» (٢٥) ومن أول يوليو وحتى ١٥ سبتمبر، بنشر جارى فى «الجريدة البيضاء» (٥٥) وعلى مدى ست أعداد رواية «ميسالين» [٧٥] وفى ديسمبر ينشر «**تقويم الأب أوبو مصورا**» [٧٦] مع رسوم «بونار» [٧٧] وموسيقى «كلود تيراس» (٦٥) وفى يناير ١٩٠١ تظهر رواية «**ميسالين**» (٧٥) كاملة فى طبعة «الجريدة البيضاء» (٥٥) ويكتب لنفس الجريدة مقالات نقدية فى الأدب والمسرح ويستمر فى ذلك حتى اختفاء المجلة عام ١٩٠٣. وكان تعاون جارى هذا مع المجلة يمثل المصدر الرئيس لدخله. بعد ذلك تنشر له مجلة «لافوج» [٧٨] على مدى أربعة أعداد ترجمته لقصة «أولا لا» [٧٩] لصاحبها «ستيفنسون» [٨٠] وفى مايو، يلقى جارى فى «صالون المستقلين» محاضرة بعنوان «الزمن فى الفن» [٨١] وفى ٢٣ نوفمبر، تقام بروفه خاصة لمسرحية «جارى» «**أوبو فوق التل**» [٨٢] وتكون البروفة العامة فى ٢٧ من نفس الشهر.

وفى ١٩ ، ٢١، ٢٤ ديسمبر يشترك جارى فى تمثيل مسرحية «**بيرجينيت**» (٥٩) على المسرح الجديد [٨٣] وفى

٢١ مارس ١٩٠٢، يلقى جارى فى بروكسيل محاضرة حول فن القراقوز. وفى مايو تظهر له رواية (٨٤) فى طبعة «الجريدة البيضاء» (٥٥).

وفى أول عام ١٩٠٣ يبدأ جارى فى جريدة «الريشة» (٦٣) أول مقال فى سلسلة مقالاته بعنوان «سياحة الأدب والفن»(٨٥). وفى ٢١ مارس يظهر العدد الأول من المجلة الجديدة «البط البرى» (٨٦) ويشترك جارى فى تحرير جميع أعدادها فيما عدا عدد واحد. وفى أول أبريل وعلى صفحات «الجريدة البيضاء» ينشر جزءا من روايته «**شرابة السيف**» (٨٧) والتى لن يستطيع إكمالها. وفى الشهر التالى يرأس جارى حفلا تنظمه مجلة «الريشة» (٦٣) ويعقد صداقات جديدة، ومن ناحية أخرى يبدأ فى التعاون مع جريدة العين (٨٨) وفى ديسمبر ينشر فى مجلة «مأدبة ايزوب» لصاحبها أبو للينير (٨٩) جزءا من (المحبوب) (٩٠) وتنشر جريدة الريشة (٦٣) فى ١٥ يناير ١٩٠٤ آخر مقال لجارى فى سلسلة مقالاته «سياحة الأدب والفن» (٨٥) وفى أبريل تبدأ مجلة براغ الحديثة فى نشر ترجمة رواية جارى «**ميسالين**» (٧٥) إلى اللغة التيشيكية على مدى ست أعداد. وفى تلك الأثناء يكلف جارى بتحرير باب «خواطر من وحى باريس» (٩١) فى جريدة «الفيجارو» ولكن الجريدة لا تنشر له سوى مقال

واحد فى ١٦ يوليو ١٩٠٤ حول مناسبة ١٤ يوليو، ثم ترفض بقية المقالات.

وفى ١٩٠٥ يبدأ جارى فى وضع سلسلة من الأوبريتات للموسيقار كلود تيراس (٦٥) ومن ناحية أخرى يوقع عقدا خاصا «ببانتاجرويل» (٦٦) فى مقر جمعية المؤلفين. وذات مساء وأثناء العشاء وفى حضرة الشاعر أبوللينير (٨٩) يطلق جارى النار على صديق آخر. وفى تلك الفترة يشرع فى إقامة منزل من الخشب على مجموع الأرض التى سبق أن اشتراها على مدى عامين. ولكن شتاء ذلك العام يكون قارسا بالنسبة لجارى الذى يعانى من البرد ومن الانفلوانزا الدائمة. وتبدأ فى الظهور أعراض مرض الصدر الذى سيموت به. مع كل يبدأ مع الدكتور جان سالتا (٣٧) فى ترجمة رواية للكاتب اليونانى رودس [٩٣] وفى عام ١٩٠٦، ولسبب سوء الأحوال المالية لجارى، يقترح بعض أصدقائه إقامة عرض لمسرحية «**أوبو ملكا**» لصالح «جارى». ويوافق هو على الاقتراح ويشترك الأصدقاء فى هذه المناسبة كل فى تخصصه، ولكن المشروع لا ينفذ إلا بعد وفاة جارى.

وفى ١١ مايو، وتحت وطأة المرض يسافر جارى إلى مسقط رأسه «لافال» (٢) حيث تقوم شقيقته «شارلوت» بالعناية به. ومن ناحية أخرى، ولمساعدة «جارى» فى التغلب

على أزمته المالية يقترح فاليت (٧١) اكتتابا لنشر رواية جارى «**المغرور**» (٩٤) فى طبعة فاخرة يؤول ريعها لجارى. ويشتد المرض على جارى ويوقن بقرب نهايته فيملى على شقيقته فى ٢٧ مايو الإطار العام للرواية التى كان بصدد كتابتها وهى رواية «**شرابة السيف**» (٨٧).

وفى اليوم التالى يكتب وصيته لأخته، وفى مساء اليوم نفسه يتصل هاتفيا بفاليت (٧١) ويخبره بأنه على خير ما يرام. وفى ٨ يونيو يقوم بتصحيح بروفات «**المغرور**» (٩٤) ثم يبيع الأرض التى كان يملكها لأخته. وبعد فترة يرسل فاليت (٧١) إليه دراجته ليبرهن للأصدقاء على أنه فى صحة جيدة. ولنفس الغرض يطلب «جارى» أن تؤخذ له بعض الصور وهو يمارس رياضة الشيش ثم يعود إلى باريس ويشترك فى حفل العشاء الذى تنظمه جريدة «الشعر والنثر» [٩٤] تكريما لأحد الشعراء. وفى نفس الوقت يبدأ فى نشر سلسلة من المسرحيات عند الناشر «سانسو» [٩٥] ولكن لا يصدر إلا واحدة من بين خمس سبق الإعلان عنها.

ولا يحل عام ١٩٠٧ إلاونرى جارى مرة أخرى فى «لافال» (٢) وتتعقد ظروفه المالية وتتكاثر عليه الديون، وينصحه فاليت (٧١) بالعودة إلى باريس ومن ناحية أخرى

يهدده صاحب المنزل الذى يسكن فيه بطرده منه، ولكنه يمهله فترة. ويعود «جارى» إلى باريس. ولكن المرض يشتد عليه فيلزم الفراش. وينتقل مع أخته من مسكنهما ليعودا إلى منزل الأسرة القديم. وبعد مرور فترة المهلة، يعلنه المالك بالطرد مرة ثانية، ولكنه يعود فيمهله مرة أخرى.

ومع تراكم الديون تزداد صحة جارى سوءاً، ولا يستطيع أن ينجز أى عمل. ويعود من «لافال» (٢) ولكنه يشعر أنه فى غاية الاعياء، فيطلب من «فاليت» (٧١) الحضور إليه فى مسكنه. وفى ١٠ يوليو يستقل جارى القطار عائدا إلى «لافال». وفى ٢٩ من نفس الشهر يطلب منه فاليت (٧١) عدم العودة إلى باريس لأن هناك عددا كبيرا من الدائنين فى انتظاره.

وفى سبتمبر يعلن جارى عن عودته إلى باريس فى ٢٣ منه، ولكنه يؤجل الموعد مرارا. وفى أوائل أكتوبر يرسل إليه اثنان من أصدقائه مبلغا من المال.

ويعود جارى إلى باريس فى أكتوبر أيضا. وما هى إلا عدة أيام حتى يلزم الفراش لشدة المرض، ولكنه يحاول المستحيل لكى يفرغ من رواية (شرابة السيف) (٨٧) لكى يتمكن من تسليمها للناشر كما وعده منذ شهور.

وفى ٢٩ أكتوبر، ولما انقطعت أخبار جارى عن صديقيه «فاليت» (٧١) و«سالتا» (٣٧)، ينتقلان إلى سكنه. لكن جارى لايستطيع أن يفتح لهما الباب، فيستعينان بعامل مفاتيح، ويدخلان ليجدا جارى مشلول الساقين. فيسرعان بنقله إلى مستشفى الصدقة. ولكن الموت يعالجه فى أول نوفمبر ١٩٠٧ فى الرابعة والربع مساء. ويقول التقرير الطبى إن سبب الوفاة هو التهاب درنى فى المخ.

أوبو ملكا

«**أوبو ملكا**»، أمرها غريب تلك المسرحية، فهى لم تُعرض إلا مرّات معدودات، ومع ذلك أجمع النقاد على أنها أساس مسرح اللامعقول أو مسرح العبث أو مسرح الطليعة أو المسرح الجديد، أو غير ذلك من الأسماء التى أطلقت على موجة مسرح الخمسينات [٩٦].

فهذا «ليونار برونكو» فى كتابه عن مسرح الطليعة يؤكد أن «جارى» هو الذى أسس هذا المسرح «لقد أسس «جارى» دراما الطليعة فى عمل يعبر عن ثورته المزدوجة ضد المجتمع وضد الأشكال (الفنية) القائمة. إن مسرحية «**أوبوملكا**»

إرهاص بمسرح بيكيت و «يونسكو» [٩٧] وذلك بسبب المبالغة في الغرابة، وبساطة التشخيص، والنقد الإجتماعى اللاذع، وحرية التخريجات اللغوية [٩٨]».

ويؤكد «مارتان ايسلان» أن «جارى» أثر تأثيرا عميقا فى مسرح العبث. ومع أن «ايسلان» لايبين لنا بصورة واضحة نقاط التلاقى بين مسرح جارى ومسرح العبث، إلا أنه يرى أن «أوبو ملكا» قد عالجت بعض الموضوعات أو التيمات المهمة فى مسرح العبث، وبالذات النظرة التشاؤمية للإنسانية. إن «أوبو» تصوير كاريكاتورى قبيح لبرجوازى أنانى، غبى كما يراه طالب فى الثانوى بعينين قاسيتين ولكن هذه الشخصية الرابلية [٩٩] بشراهتها ونهمها وجبنها.. هى أكثر من مجرد نقد اجتماعى، إنها صورة مخيفة للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، صورة مرعبة لوحشية الإنسان وانفلاته من كل رادع أو وازع. إن «أوبو» ينصب نفسه ملكا على بولندا ويقتل ويعذب كيفما اتفق وبلا تمييز. وفى النهاية يطرد من البلاد. إنه وحش ذميم، وضيع الطباع بالغ القسوة. هكذا كان حينما ظهر عام ١٨٩٦. فقد بدا للناس صورة تتجاوز حدود العقل لكنه وبعد عام ١٩٤٠، تضاءل أمام الواقع. ذلك الواقع الذى تجاوزه مرة أخرى، لقد صاغ خيال

الشاعر للجانب المظلم من الطبيعة البشرية صورة مسرحية أثبتت الأيام صدق نبوءتها[١٠٠].

ومن قبل «إيسلان» كان ذلك أيضا هو رأى «أندريه بوتون» الذى وصف المسرحية بأنها «نقد انتقامى ثأرى ضد العصور الحديثة»[١٠١].

أما «بينيديكت» فقد جعل من «جارى» المبدع لنوع من المسرحيات ليس له نظير سابق، وتبعه فيه كتّاب الطليعة من داديين وسيرياليين، ويرى أن أهمية مسرحية **اوبو ملكا** تكمن فى أنها إعادة لاكتشاف ثورى لقوانين المسرح، مع رفض الواقعية والانطلاق نحو استغلال كافة الإمكانات المسرحية ابتداء من فن القراقوز والمسرح الإنجليزى القديم. ويرى الناقد أن تأثير جارى على مسرح الطليعة لم يكن مباشرا ،وإنما جاء عبر مسرحية «أبو لبينير» **ثديا تيريز ياس** [١٠٢].

وإذا انتقلنا إلى ناقد آخر وضع العديد من الدراسات حول جارى والمسرح فى عصره وهو «هنرى بيهار»، نجده مثلا فى كتابه «المسرح الدادى والسريالى» [١٠٣] لا يختلف كثيرا عن سابقيه، حيث جعل جارّى مصدر المسرح الدادى والسريالى. ولكن الذى يميز موقف (بيهار) عمن سبقه هو أن

الذى حدا به إلى اتخاذ هذا الرأى لم يكن تشابه الموضوعات بين مسرح جارى ومن جاءوا بعده، أو لأنه سبق غيره فى شن الحرب المزدوجة على المجتمع وعلى أشكال الفنون القائمة، وإنما يبنى «بيهار» رأيه على أساس أن جارى هو أول من استعمل «تكنيك» الإستثارة أو الاستفزاز، استفزاز المتفرجين واستثارة سخطهم على المسرحية، وهو نفس الأسلوب الذى اتبعه من بعده كل من (تزارا) [١٠٤] و (فيتراك) [١٠٥] و (أرتو) [١٠٦] و (أرنو) [١٠٧] الذين اشتركو عام ١٩٢٦، أى بعد حوالى عشرين عاما من وفاة جارى، فى تأسيس مسرح أطلقوا عليه اسم «مسرح ألفريد جارى». وإذا كان «بيهار» قد ركز علي عملية الاستثارة أو الاستفزاز، فقد كان بعيد النظر فى ذلك، لأن هذه العملية كان لابد منها لتوجيه الأنظار إلى الفن المسرحى الجديد من ناحية، وخلق الإحساس (وليس مجرد إظهار) بالوجه الآخر للواقع. وهذا ما سعى إليه «جارى» فعلا، وما أعلنه فى «الجريدة البيضاء» (٥٥) تحت عنوان «مسائل فى المسرح» وذلك قبل عشر سنوات من عرض (**أوبو ملكا**). كان هدفه هو : «أن يهز الجمهور حتى يزمجر كالدببة فنعرف مكانه ونتعرف مكانته» (٦٠) وحول هذا المفهوم يلتقى الداديون مع جارى أما السرياليون فقد وجدوا فى **أوبو ملكا** التعبير عن اللاشعور،

أو كما يقول بروتون : «التجسيد الرائع للأنا فى مفهوم كل من نيتشه وفرويد وهو مجموع القوى المجهولة، اللاشعورية، المكبوته» [١٠٨] ويؤكد جارى نفسه على هذا المعنى فيقول : «لقد أردت أن ترفع الستار فإذا المسرح أمام الجمهور كالمرآة.. يرى خلالها صورته وهو بقرنىْ ثورٍ وجسدِ تنِّين، وذلك بقدر بشاعة مابه من رذائل..» (٦٠) على هذا المفهوم أيضا التقى كتاب الطليعة فى الخمسينات بجارى ووجدوا فيه رائدهم [١٠٩] فهذا يونسكو يؤكد على هذه المعانى التى يجب أن تكون هدف كل من يتصدى للكتابة للمسرح، على خلاف الواقعية القاصرة : «الواقعية.. هى دون الواقع بكثير، فهى تقليص له وتزييف، لأنها لا تأخذ فى الاعتبار حقائقنا (كبشر) وهواجسنا الأساسية: الحب والموت والاندهاش.. إن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا، فى خيالنا.. إن الحالم أو المفكر أو العالم هو الثورى.. هو الذى يحاول أن يغير العالم..»[١١٠].

وأخيرا، هاهو ذا «إيمانويل جاكار» فى كتابه «**مسرح الجنون**» يختتم قائمة هؤلاء النقاد والكتاب فيقول : «حينما فجر جارى **أوبو ملكا**، مهد الطريق وساعد على ظهور مسرحيات أخرى جريئة، فقد أصبحت الأوضاع من بعده غير ما كانت عليه» [١١١].

وإذا كان الجميع يتفقون على مكانة «أوبو ملكا» من المسرح الحديث، فيجعلونها أساس الثورة التى أدت إلى المفهوم الحديث للمسرح بمسمياته المختلفة، فنحن لا نختلف معهم. ولكننا قد نذهب إلى أبعد من ذلك. لأننا نرى أن قَصْر أثر جارى على المسرح هو من قبيل الغبن. أولا لأن «جارى» ليس كاتبا مسرحيا وحسب، وإنما هو شاعر أيضا، كما كان له إنتاج «قصصي» ونقدى. وكان فى كل هذه المجالات مبدعا لذلك فمن الإنصاف أن نقول إن «جارى» ليس فقط مبعوث المسرح الحديث، وإنما هو باعث العصر الحديث بقيمه ومعتقداته. **وأوبو ملكا** فى حد ذاتها تعبير عن الوضع الإنسانى المأساوى الحديث؛ فهى الحد الفاصل بين المفاهيم الإنسانية التى تعارف البشر عليها وكانت سائدة قبلها، وبين القرن العشرين أو العصر الحديث، بما يحمل من مفاهيم جديدة أو بمعنى أصح «لا مفاهيم» هى أيضا أصبحت سمة العصر، وأساسها الاعتقاد بانفلات العالم من عقله أو تخلِّيه عن ضميره. إن **أوبو ملكا** هى رمز للإنسانية المجنونة كما تؤكد ذلك «تيزون برون» : «**أوبو** قوة غاشمة. خالية من المشاعر، إنسان آلى حديث بمعنى الكلمة. ولعله رمز للقوى الخارقة التى تقود العالم بعد أن كفر الإنسان بالعناية الإلهية، وأنكر الميتافيزيقا والأخلاق، وتنكر للحب. على هذا

المفهوم اللاإنساني في الإنسان واللامعقول في المجتمع، ينغلق زمن المفاهيم الإنسانية ويذهب إلى غير رجعة عصر المعتقدات البشرية الذي كان قد حمل إلينا، عبر قرون من التطور والتقدم، معاني القداسة والعبقرية والبطولة والسوبرمان» (١١٢).

والغريب أيضا في أمر «أوبو» هو أنه رغم الإجماع على أهميتها وورود ذكرها في كل مرة يكون الحديث فيها عن المسرح المعاصر، نقول رغم ذلك، إلا أن هذا الذكر يقتصر على مسرحية **«أوبو ملكا»**، من ناحية، فيهمل بقية المسرحيات التي لا تقل عنها أهمية. إن لم تفقها، خصوصا **«أوبو عبدا»**. ومن ناحية أخرى، فإن الحديث عن جاري، أو مسرحه، يأتي عابرا دون التوقف عندهما بشيء من التفصيل والتحليل. وأخيرا فإن الحديث عن هذا المسرح يقتصر على النصوص دون بقية جوانب العرض المسرحي ككل. ولا نزعم أننا سنتمكن من سد كل هذه الثغرات في الصفحات القليلة التالية.

جارّى فى عصره

إذا كان شكسبير، كما يقولون، قد خرج من لاشيء، فلم يتأثر بأحد، فلعل هذا الرأى راجع إلى قلة الوثائق والمعلومات حوله وحول العصر الذى عاش فيه. أما بالنسبة لكاتبنا «جارى» فالأمر يختلف. ومن ناحية أخرى فإن محاولة وضع جارى فى عصره، عملية ضرورية لفهمه وإدراك الإبداع الذى حققه. ذلك لأن العصر الذى نشأ فيه «جارى»، وهو أواخر القرن التاسع عشر، كان عصر الازدهار الاقتصادى والصناعى فى أوروبا. ذلك العصر الذى ترك بصماته على كل من عاش فيه، خصوصا كاتبنا الذى لم يكن معزولا عن

مجتمعه، كما يتضح ذلك من سيرة حياته، ولم يكن من كتاب البرج العاجى شأن «كورنيى» أو «راسين» بل كان جزءا لا يتجزأ من هذا المجتمع، بحيث أصبح خير معبرٍ عن نفسه وعن بيئته وعن عصره.

شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر الطفرة التى حققتها الآلة والتكنولوجيا فى الإنتاج الذى كان وراء هجرة الملايين إلى المدن الصناعية، وتكدسهم فيها، وما نتج عن ذلك من تنافس وصراع رهيب لم تشهد له البشرية من قبل نظيراً وعلى مستوى العلاقات الدولية، أدت هذه الطفرة إلى خروج الدول الصناعية الكبرى من حدودها، سعيا وراء المواد الخام من ناحية، والأسواق الجديدة لمنتجاتها من ناحية أخرى. فبسطت نفوذها على أفريقيا وجزء كبير من أسيا. ولم يشبع ذلك الاستعمار الأرضى طموح الأوربيين، فحاولوا بسط نفوذهم على عوالم أخرى وكواكب أخرى، فخرجوا من مجال الأرض وانطلقوا نحو الفضاء. وتتقدم التكنولوجيا، وكما تحقق المعجزات على المستوى الكونى، تحقق مثلها أيضا فى مجالات العلوم المختلفة. فهذا الميكروسكوب قد كشف الغموض عن المواد المتناهية فى الدقة، فلم تعد سرا أو لغزا يحير العلماء. وعلى المستوى المحلى والعالمى حققت وسائل

المواصلات الحديثة الكثير، وغيرت المفاهيم القديمة عن الكون، وقلبت رأسا على عقب العلاقات التى كانت قائمة بين الإنسان من ناحية والعالم الذى يعيش فيه من ناحية أخرى، وذلك بالتغيير النسبى الذى طرأ على مفاهيم السرعة والمسافة. ولعل فن السينما كان أصدق معبر عن الصدمة التى انتابت الجنس البشرى حيال التقدم الذى حققه العلم والتكنولوجيا : ففى لحظة واحدة جمعت السينما بين حقيقتين مختلفتين تماما وهما الزمان والمكان ويأتى اختراع الهاتف والمذياع وجهاز التسجيل ليفصل صوت الإنسان عن الإنسان نفسه ويصبح الصوت ممكنا بدون المصدر المتجسد له، مما سيكون له بالغ الأثر على سائر فنون العرض وبالذات المسرح.

تلك لمحة سريعة عن التغيرات المادية التى شهدها أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، وهو العصر الذى عاش فيه «جارى». ويطول الحديث أيضا إذا انتقالنا إلى مجال أخر وهو العلوم الإنسانية.

ولايفوتنا أن «جارى» كما سبق أن ذكرنا فى الحديث عن سيرة حياته، كان فى المدرسة الثانوية يدرس على يد الأستاذ «بوردون» (٢٦) الذى كان يشرح لهم فلسفة «نيتشه» ولم تكن

قد ترجمت بعد إلى اللغة الفرنسية. كما كان جارّى يدرس الفلسفة على يدىْ هنرى برجسون (٢٩) ويسجل كل ما يقول. ومن المعروف أن تلك الفترة أيضا شهدت إنجازات كل من العالم الألمانى «بلانك» ونظريته فى الطاقة [١١٣] و «إينشتاين» ونظريته فى النسبيّة [١١٤] ومن قبلهما كشف «هيرتمان» عن بعض الأسرار حول العواطف [١١٥] كما فتح «شاركو» بأبحاثه فى الهستريا الأبواب أمام اكتشافات فرويد [١١٦].

ولم يكن أى شىء، فى المجتمع، بمنأى عن هذه الأحداث كّما أسلفنا، ومن ذلك الفن. فقد حدث الكثير وعلى مستوى التغيرات الاجتماعية. ففى مواجهة الاستقرار الذى كان قائما بسبب الجو الأكاديمى الرسمى الذى كان سائدا فى الحقبة السابقة، ظهرت المدارس الفنية المختلفة والجماعات المجددة. وأعلنت كل منها عن برامجها التى تعارض فيها القديم بل وتتعارض فيما بينها. ودون أن نخوض فى هذه المدارس المختلفة،نكتفى بما كان له علاقة مباشرة بكاتبنا «جارى». كان تأثير «فاجنر» [١١٧] بفضل الشاعر بودلير [١١٨] مايزال ينتشر فى فرنسا داعيا إلى فن «كلى» يستمد عناصره فى آن واحد من الأدب والموسيقى والتصوير والإخراج. أدّى،

ذلك إلى الإختلاط الشديد بين المؤلفين على اختلاف فنونهم وتخصصاتهم. فكان الموسيقيون يؤلفون الافتتاحيات الموسيقية للمسرحيات. وكان المصورون يصممون لها الديكورات .. ألخ. ومن ناحية أخرى، أصبح فن التصوير بريادة دينى موريس [١١٩] يسعى إلى رفض المحاكاة والتقليد، مطلقا العنان لحرية الخيال. فبعد أن كان موضوع التصوير هى الشيء المصوٌر، أصبح التركيز ينصب على فن التصوير نفسه. كما اتجه الإهتمام إلى الضوء الذى لم يعد مجرد صفة من صفات الموضوع، وإنما أصبح يتحدد بالنظرة التى تسلط عليه. وسيكون لذلك كله الأثر الكبير على عروض مسرح العرائس. ونقتصر على ذكر ثلاثة من المصورين كان لهم اليد الطولى فى الثورات الفنية التى شهدها العصر الحديث وهم سيزان [١٢٠] وجوجان [١٢١] وفان جوخ [١٢٢] الأول بانصرافه عن الطبيعة المادية للأشياء كمصدر للإلهام، والثانى باتجاهه نحو العالم الفطرى الذى عبر عنه أيضا بما يتفق وفطريته فلم يهتم بالأسلوب ولا بالتدرج فى الألوان، والثالث باستلهامه للغريزة والشاعرية. نضيف إلى هؤلاء «ريدون» [١٢٣] الذى تأثر بالنظرية المادية للضوء، فجعل يصور الباطن والأحلام والخيال معبرا عما ينتابه من مشاعر الخوف والقلق.

كل ذلك مهد لظهور موجة «الأنبياء» [١٢٤] وكانت هى أقرب المدارس إلى جارى بما تدعو إليه من فن خالص من كل الشوائب، رافضٍ لكل التعقيدات التقنية والفكرية ممهدة لما أطلق عليه فى ذلك الوقت «الفن الفطرى». وكان دعاة هذا الفن على علاقة بمدير «الجريدة البيضاء» (٥٥) التى كان يكتب فيها جارى، كما كانوا يصممون إعلانات مسرح «الأوفر» (٤١) الذى كان قد تأسس عام ١٨٩٣، وهو المسرح الذى عرض **أوبو ملكا** وكان «جارى» يعمل سكرتيرا له. وإذا كان مصورو موجة «الأنبياء» يعبرون عن الواقع المعاصر لهم، فإنهم فى تصويرهم له يُدينون هذا الواقع ويحملون على المجتمع الذى أصبح عبدا للمادة. ثم ظهر أنصار مذهب «الفوقيزم» [١٢٥] منادين بالحرية المطلقة فى التعبير الفنى بلا حدود. ويكون لذلك كله بطبيعة الحال أثره على الأدب الذى أصبح يهتم بالمتغيرات الفكرية فى العالم. وكما تلاقت المذاهب المختلفة فى مجال الفن، تتلاقى أيضا فى مجال الأدب. فليس معنى ظهور الرمزية هو انقضاء لعصر الواقعية، بل هناك تعايش بينهما، كما أنهما لايتعارضان بل هما يتكاملان. وإذا كان الواقعيون قد كرّسوا انتاجهم فى الرواية، وإذا كان الرمزيون قد قصروا انتاجهم على الشعر، فقد أثبت «بروتون» (١٠٢) أن الواقعيين أشعر من الرمزيين.

ومن ناحية أخرى، إذا كان دعاة مذهب جديد يهاجمون مذهبا قديما، فهم لا يقصدون بهجومهم أساتذة المذهب، وإنما تتجه حملتهم إلى المتطفلين عليه والدخلاء. فمثلا حينما شن «ميربو» (١٢٦) حملته الشعراء ضد الطبيعيين، لم يكن يقصد «زولا» ومن فى مستواه، وإنما كان يقصد من أسماهم العمال أو الصناع الطبيعيين الذين يعملون داخل غرف مغلقة كما يعمل صباغ النسيج، الذين «يصنعون الروايات كما يُنسج النسيج». ثم كانت موجة الكتاب من الفريقين الذين جمعتهم الرغبة الواحدة فى الكف عن التصوير الفوتوجرافى للواقع الخارجى للأشياء، والبدء فى الإهتمام بالجوانب الباطنية للإنسان وللأشياء أيضا أو بمعنى أخر، جوهر الكائنات من هواجس وأحلام وذكريات. ولم يعد السبيل إلى ذلك هو الوصف الدقيق الممل، وإنما الإشارة والتلميح. وكثرت المدارس بحيث لم يعد يمكن الحديث عن مدارس، وإنما عن مجموعات. وتباينت المشارب مع كثرة المجموعات، وتباين المنتديات الفكرية والمجلات الأدبية والفنية فى باريس.

وإذا ما عدنا إلى جارى، فى تلك الفترة،نجده، كما سبق الإشارة فى ترجمة سيرته، يتردد على الكثير من هذه المنتديات والمجلات ويكتب فى عدد كبير منها فى وقت واحد.

وكان جارى بالذات على علاقة وطيدة بطاقم المجلة «الميركور دى فرانس» (١٢) الذين كانت تجمعهم كراهية مقيتة للعقلية الأكاديمية والتصنيفات المقيِّدة فى الأدب والفن. وكانوا ضد كل نظام وضد كل تسلط يُفرض على الفرد من قِبَل المجتمع. كان الجميع يومنون بمبدأ «التلميح» بدلا من التصريح «... طريق الجمل، ننثر مفترق طرق من جميع الكلمات» «تضـ الشىء الواحد جميع المعانى التى يمكن أن تُنسب إلي والمطالبة «بالبساطة المكثفة باللآلىء الفحمية، بمؤلف فر مصنوع من كافة المؤلفات الممكنة» [١٢٧].

ولكن المعروف أن فن المسرح يختلف عن بقية الأنوا الأدبية من شعر ونثر (هذا إذا سلمنا بأنه نوع أدبى) فهذ الأخيرة لاتتطلب جمهورا من المشاهدين المباشرين. فالكاتب المسرحى الذى يريد لإنتاجه أن يرى النور على خشبة المسرح، يتوخى الحذر، ويفكرأكثر من مرة قبل أن يغامر بعرض مسرحيته، إذا أراد أن يأتى بجديد فى هذا الفن. خصوصا إذا كان هذا التجديد لا يجد جمهورا يتجاوب معه أما إذا أراد الكاتب المسرحى الثورة الكاملة على القائم، فقد يجد المسارح مغلقة أمامه وأمام إنتاجه، لذلك كان الكاتب المسرحى بصفة عامة أكثر الكتاب تنازلا وخضوعا لأذواق

الجماهير، دليل ذلك، بالنسبة للفترة التى ندرسها، أنه رغم انتشار المدارس والمجموعات الأدبية والفنية فى تلك الفترة، ورغم تغلغل الواقعية ومن بعدها الرمزية فى مجالات الرواية والشعر، ظلت العروض المسرحية بمنأى عن هذه التيارات. يؤكد ذلك أن سهرات مسارح باريس الكبرى، كانت عروضا لم حيات جماهيرية غلبت عليها موضوعات الحب التقليدية، ك سرحيات «موريس دونيه» [128] «وألفريد كابو» [129] و سرحيات الفودفيل مثل أعمال «لابيش» [130] والمسرحيات ا هنية كعروض «بول هرفيو» [131] «وفرانسوا دى كوريل» [1] لذلك فلكى يتحقق التغيير الجذرى فى المسرح كان لابد ن توفر عناصر مادية ثلاثة:

١ - مسارح تجريبية صغيرة لاتهتم بالربح.

٢ - وجود مخرجين مسرحيين مغامرين مؤمنين بالتجديد.

٣ - وجود جمهور ذواق.

ولاشك أن ما خرج على الجماهير فى تلك الأثناء من إنتاج فى غير مجال المسرح، كان قد مهّد، إلى حد ما، لظهور ثورة فى المسرح. ولكن هذه الثورة لم تفجّر إلاّ بتوفر العنصرين الأول والثانى. وكان ذلك على يد (أنطوان) الذى أسس مسرحه الشهير فى تاريخ المسرح الفرنسى عام ١٨٨٧

والمعروف باسم «المسرح الحر» [١٣٣] ويتحدث الناقد بيكون عن هذه الثورة فيقول : «فى ظل الجمهورية الثالثة، كان الإنتاج المسرحى أكثر تنويعا وأهمية؛ فقد بدأت الظروف المادية تتغير، وبدأت قاعدة الجمهور تتسع.وبدأ يفقد شيئا فشيئا انتماءه البورجوازى، وكثرت قاعات العرض، بحيث أصبح من الممكن أن تتخصص بعضها، وتكتفى بجمهور محدود، وترحب ببعض المحاولات الجريئة. وبذلك نشأ مسرح للطليعة يعارض مسرح البولفار (مسرح الشباك) وكانت أول محاولة لانطوان الذى أنشأ «المسرح الحر» عام ١٨٨٧، وظل يغذيه حتى عام ١٨٩٦. كان المسرح فى كل شهر يعرض مسرحية لجمهور من المشتركين كانت حصيلة اشتراكهم تغطى التكاليف. وبذلك تمكن مسرح أنطوان من أن يتجنب الرقابة واستطاع أن يعرض مسرحيات كان لايمكن لأى مسرح آخر أن يقدمها. كان ذلك بمثابة حقل تجارب شأن الجرائد الأدبية الصغيرة التى كانت قد بدأت تنتشر.. وكان ذلك بداية طليعة مسرحية» (١٣٥).

كان ذلك بمثابة ثورة حقيقية فى المسرح، ولم يكن بسبب أهمية العروض المقدمة بقدر ما كان لأهمية الحدث فى حد ذاته؛ فلأول مرة يتم تأسيس مسرح حر هدفه التجريب.

وكما لزم لظهور هذا المسرح من ثلاثة شروط، فإنه وضع أمامه أهدافًا ثلاثة، أو بمعنى أصح استهدف الدعائم الثلاثة التى يقوم عليها الفن المسرحى : وهى التأليف والتعبير والمضمون :بالنسبة للتأليف، لم تعد الخاتمة السعيدة هى نهاية المسرحية التى يتوقع المشاهد كل ما يجرى فيها أما عن التعبير، فقد تجلى هذا التعبير فى رفض الزخرفة اللفظية والمحسنات البديعة وعدم الاهتمام بالالقاء. وأما فيما يتعلق بالمضمون، فقد تحقق ذلك فى تجديد الموضوعات والشخصيات، وإدانة الأكاذيب وتملق الجماهير. وفى الواقع، لقد ذهب «أنطوان» فى اهتمامه بتحرى الصدق والحقيقة والتصدى لكل الأعراف المسرحية إلى حد الإستغناء عن الجمهور، إذا رأى ضرورة لذلك (١١١).

ولكن للأسف، لم يكتب «للمسرح الحر» الاستمرار فلم يلبث أن انزلق فى الواقعية المسرفة التى أثارت الاشمئزاز مثال ذلك تقديم الحيوانات الحية وكتل اللحم فوق خشبة المسرح. كل ذلك صرف عنه الرمزيين،وأتاح الفرصة لظهور «مسرح الفن» فى نوفمبر ١٨٩٠ [١٣٥] الذى يتضح من اسمه أنه على طرف النقيض من الواقعية ودأب الشاعر (بول فور) [١٣٦] مدير هذا المسرح، على تقديم العروض الغامضة التى

يستحيل تقديمها على المسرح، بل وكذلك القصائد الطوال مثل (نشيد الإنشاد) [١٣٧] الذى جمع بين الكلمة والموسيقى والألوان والعطور أيضا. وفى نفورهم من الواقعية المتطرفة، تطرف الرمزيون بدورهم، وعكفوا على تقديم المسرحيات العقلية أو «المخّية» بمعنى الكلمة، أى التى تدور أحداثها داخل عقل الممثل.

وباختصار، لم ينجح المسرح الرمزى فى تجديد الفن المسرحى نجاحا كاملا لأنه كان يلجأ دائما إلى الشعر، وكان هذا أمرا طبيعيا لمعارضة الواقعية. وكذلك لأن المؤلفين لهذا المسرح كانوا جميعا من الشعراء. وأصبحت المسرحيات أشبه بالقصائد الطوال. ولا يعنى ذلك أن «مسرح الفن» لم يكن طليعيا. فلاشك أنه على غرار «المسرح الحر» قد أرسى دعائم التجديد والرغبة فى التجريب والانصراف عن عروض الشباك. شىء آخر لا يقل أهمية، وهو التجديد فى الديكور، والنزوع إلى البساطة فيه بحيث لا يثقل ذهن المشاهد من ناحية، ويترك له الفرصة لإعمال خياله والتحليق مع الرمز فى الآفاق التى تتراءى للمشاهد دون فرض من جانب المؤلف أو المصمم. هذه البساطة فى الديكور هى أهم ما أخذه الممثل الشهير «بو» [١٣٨] عن «مسرح الفن» عندما حمل المشعل

وأسس «مسرح الأوفر» (٤٠) ومن ناحية أخرى فقد استفاد «بو» من تجارب «مسرح الفن» وتنبه إلى خطورة الخلط بين المسرح والشعر. وأصبح يميز بين العروض المسرحية وبين الأمسيات الشعرية. ومما يذكر أيضا لمدير «مسرح الأوفر» أنه فتح الباب أمام المسرح الأجنبى، فعرّف الباريسيين بكل من النرويجى «إيبسن» (١٣٩) والسويدى «سترندبرج» (١٤٠) والألمانى «هوبتمان»(١٤١).

ولكن ما أن حلّ عام ١٨٩٧ حتى بدأ «بو» يتجه نحو الواقع، موليا ظهره للرمزيين الذين اعتبروا ذلك منه خيانة وبالفعل، كفّوا عن تقديم العروض إليه ومن ثم اتجه «بو» إلى تقديم العروض القريبة من عروض الشباك أوالفودفيل. ولعل ذلك أيضا كان من أجل تعويض المصروفات من ناحية، وتغطية الموسم المسرحى من ناحية أخرى، بالاضافة إلى الرغبة فى عدم التقوقع فى قوالب محددة. ثم تأتى تجربة أوبو ملكا التى تعتبر استمرارا للمسرح الرمزى بصورة معينة، لتوجه إلى «مسرح الأوفر» الضربة القاسمة.

جارى مؤلفا مسرحيا

قد يبدو موقف «جارى» من المسرح متناقضا معه كمؤلف مسرحى، فهو يسخر من المسرح ويزدرى الجمهور. ولكن الواقع هو أنه يسخر من المسرح بوضعه الذى وجده عليه، ومن نوعية الجمهور فى ذلك الوقت. وبتفصيل أكثر، فهو يريد مسرحا خالصا من كل متعلقات المسرح من ديكور وإخراج وحتى من ممثلين. يريد أن يعيد مسرحة المسرح. وهو لا يريد أن تكون المسرحية «شعيرة» من الشعائر الفنية، ولا يفرق بين المسرح والحياة ،فهما بالنسبة له كل لا يتجزأ؛ فالمسرح هو الحياة، ولكن بشرط أن نخلصه من كل أعرافه وتقاليده. أما

بالنسبة للجمهور، فإن جارى لايلغيه تماما، فهو يدرك أن المسرحية لا وجود لها إلا بالعرض على جمهور، أى بالتعاون بين الجمهور وبين المؤلف عن طريق وساطة خشبة المسرح. وهذا يفسر لنا المجهودات الخارقة والمساعى الجبارة التى بذلها جارّى فى سبيل عرض **أوبو ملكا** على خشبة المسرح.

ويبدأ برنامج جارى، لخلق مسرح جديد، بالمؤلف. فهو يرى أنه يجب ألا يكتب للمسرح إلاّ كاتب يعى ويدرك أنه يكتب للمسرح: «أرى أنه ليس هناك أى داع لكتابة نص درامى إلا من خلال تصور الكاتب لشخصية منطلقة على خشبة المسرح، لا شخصية محللة فى كتاب»[١٤٢] بحيث يكون الكاتب المسرحى مشحونا بإرادة لا تقل عن إرادة الخلق. بل يجب أن يشعر أنه إنما ينافس الحياة نفسها والواقع نفسه، لأنه ليس بصدد خلق إنسان عادى يذوب بين ملايين البشر، وإنما هو بصدد تصوير شخصية من شأنها أن تعرض نفسها على الجمهور، وتترك بصمات لا تمحوها الأيام، وتظل خالدّة أبدا ولا تموت بموت الإنسان العادى. فشخصية «هاملت» مثلا أبقى وأخلد من إنسان عابر، «إنها تجريد يسير على قدمين» (١٤٣) لذلك، وهذه نقطة ثانية فى تجديدات جارى، لا يهتم الكاتب المسرحى بالممثل. فالمؤلف

يجب ألا يقع فى المحظور كما يفعل الكثيرون من المؤلفين، «ويفصِّل» شخصية على ممثل معين معاصر، لأن الممثل يموت أو قد يعوقه أى عائق آخر عن أداء الدور، وحينئذ تموت الشخصية المسرحية معه. وعليه فلابد من استعمال الأقنعة، فالقناع يوضع على وجه أى ممثل والقناع باق، وإذا كانت الشخصيات تظهر لنا من خلال أقنعتها، فعلينا ألا ننسى أن الشخصية لاتعنى أكثر من القناع، وأن «الوجه الزائف» (أى القناع) هو الوجه الحقيقى [١٤٣] ومن الطبيعى أنه، فى ظل هذا المفهوم الجديد، ليس هناك مجال لتطبيق الوحدات الكلاسيكية الثلاث الخاصة بالزمان والمكان والفعل؛ فهذه الوحدات تذوب جميعا وتخرج فى صورة أخرى وهى «الشخصية المنفردة» التى تستقطب كل الإهتمام والإنتباه، وتبرر كثرة الأمكنة والتجاوزات الزمنية، ولكن بشرط أن تكون الشخصية كالمركز فى العالم الذى صوره الكاتب. أما عن الشخصيات الثانوية، فان «جارى» لا ينكر وجودها، ولكنها مجرد ملصقات أو اكسوار أشبه بالديكور. بل هى عناصر من الديكور ولكن متحركة. أما بالنسبة للجمهور فإن «جارى» لايريد جمهورا يذهب إلى المسرح لأنه يجد فيه ثناءً موجهً إليه أواطراء لعاداته وتقاليده وأفكاره، كما أن جارى يحمل حملة شعواء على المسرح الفلسفى أو

المسرح الأخلاقى أو مسرح الأفكار، فالمسرح بعد أوبو ملكا لم يعد يعلّم شيئا أو يدافع عن قضية، وإنما هو يكتفى بتشغيل خيال المتفرج ليفسر ما يجرى أمامه على خشبة المسرح على هواه وعلى قدر طاقته.

ومما تقدم يتضح أن المسرح. لايتجه إلى الجمهور العريض من المتفرجين وإنما هو قاصر على الأقلية التى تذهب إلى المسرح، لاسعيا وراء درس يلقى، أوتسليه تبذل، وإنما سعيا وراء «حدث» بالمعنى المسرحى. فالصفوة تشارك فى عملية الخلق التى يمارسها واحد منها (المؤلف) يرى الحياة تدب فى مخلوقه، فى نفسه، ومن خلال هذه الصفوة. تلك هى المتعة الإيجابية، المتعة الوحيدة، متعة الآلهة ويحدد «جارى» هذه الصفوة بنحو خمسمائة متفرج على مستوى «شكسبير» و «دافنشى» بالقياس إلى الأعداد الهائلة التى لا تحصى من السوقة. ولكن كيف يصل هذا المسرح إلى الجماهير العريضة؟ يتم ذلك من خلال انتشار الأفكار، وإرادة المحبين للثقافة الحقيقية والفن الحقيقى لا التقليد. كذلك فهذا دور تضطلع به مسارح الطليعة، عن طريق الإستمرار فى التجديد الفنى كما فعل «مسرح الأوفر» (٤٠) ومن قبله «مسرح الفن»(١٣٦) فبمرور الوقت تصبح هذه المسارح هى المسارح العادية. ولكن جارى يحذر هذه المسارح من الجمود، ويضيف عبارته الشهيرة «إن مهمتها ليست فى أن تكون وإنما فى أن تصبح».

على خشبة المسرح

تلزم وقفة أخرى عند الملابسات التى كان لابد منها لعرض **أوبو ملكا**، وبالذات المساعى التى بذلها المؤلف من أجل خروجها للنور. فإذا كانت مسرحية «هرنانى» لصاحبها فيكتور هوجو [١٤٤] قد أثارت معركة تُعرف فى تاريخ المسرح «بمعركة هرنانى»، فإن **أوبو ملكا** كانت السبب فى اندلاع حرب بأكملها، تعددت فيها المعارك والجبهات وسبقها إعداد طويل.

كانت البداية مع بدايات «جارى» الأدبية فى باريس. فقد ذكرنا أن المسرحية، إن لم تكن جاهزة للعرض، فقد كان

معظمها مكتوبا من أيام المدرسة. وكنا قد انتهينا فى حديثنا عن ظروف المسرح الفرنسى فى عصر «جارى» عندما تسلم «بو» (١٣٨) الشعلة من «مسرح الفن» (١٣٥) مؤسسا مسرحه الجديد الذى أطلق عليه «مسرح الأوفر» (٤٠).

بدأ جارى الاتصال بمدير المسرح الجديد. بل وحتي قبل أن يقابله، دأب علي إرسال الخطابات إليه معبرا عن تقديره له وإعجابه به. والحقيقة أنه كانت هناك أكثر من نقطة للإلتقاء بين «بو» وبين «جارى»؛ فإن البساطة الشديدة فى الديكور التى يميل إليها الأول وكانت تتفق وإمكاناته المادية الصعبة، كانت تجد صداها فى تصورات «جارى» وميوله الشخصية، كذلك فان عدم الإهتمام بالملابس ومطابقتها لزمن المسرحية وجوها، كان يتفق أيضا مع نزعة «جارى» إلى التجريد، وبالتالى إلى العالمية. كما كان ذلك يتفق أيضا وفن العرائس الذى كان الكاتب يمارسه فى المدرسة. وإذا أضفنا إلى ذلك كله أن «مسرح الأوفر»، بما عرف عنه من ثورة على الأعراف والتقاليد المسرحية، هو المسرح الوحيد الذى يمكن أن تعرض عليه **أوبو ملكا**، أدركنا الدافع الذى حدا بكاتبنا إلى طرق كل الأبواب حتى عمل سكرتيرا خاصا لمدير هذا المسرح. وكان «بو» يعرف أن «جارى» يُعدّ مسرحية لكى

يعـــرضـهــا على «مسرح الأوفر» (٤٠) ولكنه لم يكن يدرى أى نوع من المسرحيات. ويطلع المدير على المسرحية ولا يجد بأسا من عـرضـهـا. ويسـتـغل «جـارى» الفـرصـة ويكتب إلى المدير مـحـاولا تذليل جـمـيع الصـعـاب المكنة بما يتـفق والظروف المادية للمسرح، وكذلك ذوق المدير؛ فيفصل له ذلك كله فـى رسـالة من ست نقـاط يعـرض فـيـهـا تصـوره لتنفـيـذ المسرحية. ولأن الرسالة وثيقة هامة فى فن الإخراج، رأينا أن نشير إلى أهم ما فيها:

١ ـ قناع للشخصية الرئيسيه وهى أوبو.

٢ـ رأس جواد من الكرتون يتدلى من رقبته.

٣ ـ استعمال ديكور واحد.

٤ ـ عدم استعمال الأعداد الكبيرة من المثلين والاكتفاء مثلا بجندى واحد فى مشهد العرض العسكرى.

٥ ـ استعمال نبرة أوصوت خاص للشخصية الرئيسه.

٦ ـ الملابس غير محلية ويفضل الحديثة.

ولكن بعد فترة، وبعد أن وعد «بو» بعرض المسرحية، عاد فـأبدى ترددا متعللا بالصعوبات المادية وصعوبة النص على الجمهور. ولكن «راشيلد» (٧٢) تتصدى للدفاع عن المسرحية

دفاعا يهمنا لنعرف منه وجهة نظرأنصار المسرحية فى ذلك الوقت؛ فلم تكن «راشيلد» تدرك طبعا أن **أوبو ملكا** تعتبر ثورة فى تاريخ المسرح، ولكنها كانت تجد فيها مجرد مادة التسلية تقدم لجمهور مسرح «الأوفر» الذى يحب الرمز، فهى ترى أنه بعد عرض مسرحية **بيرجينيت** (٥٩) فمن العقل أن يقدم المسرح عملا غريبا شاذا، خصوصا (والحديث موجه إلى زوجها) «إذا قدمتَه بأسلوب القراقوز» (١٤٥).

أما بالنسبة لإعداد الجمهور، فقد عكف «جارى» منذ عام ١٨٩٣،أى قبل عرض المسرحية بثلاث سنوات، على التمهيد لهذه المسرحية عند الجماهير، وتهيئتها لاستقبالها. ففى أبريل من ذلك العام، قدم لقراء جريدة «صدى باريس الأدبى المصور» (٣٨) شخصية «أوبو» وذلك قبل أن يقدمها فى مسرحية **قيصر مسيخا دجالا** (١٦) التى نشر جزءا منها فى جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢) ثم ظهرت كاملة فى مطبوعات الجريدة نفسها. ومن ناحية أخرى نشر الشاعر «بول فور» (٥٤) مسرحية **أوبو ملكا** فى جريدة «الكتاب الفنى» (٥٣) التى كان قد أصدرها، وذلك فى عدد ابريل ومايو ١٨٩٦، فأصبحت المسرحية موضوعا لعدة مقالات نقدية فى «الجريدة البيضاء» (٥٥) فى يوليو ١٨٩٦. ثم تلا

ذلك مقال للناقد «فيرهيرين» [١٤٦] فى جريدة «الفن الحديث» [١٤٧] وفى سبتمبر من نفس العام كتب «لويس دومور» [١٤٨] مقالا فى مجلة «الميركور دى فرانس» (١٢) كشف فيه عن قوة هذه الشخصية المسرحية التى أبدعها «جارى»، كما نوه بالمفاهيم الجديدة فى فن المسرح التى استحدثها الكاتب. نضيف إلى ذلك ما كتبه الصحفيون من أصدقاء «جارى»، مما جعل اسم «جارى» واسم بطل مسرحيته يترددان دائما على صفحات الجرائد وفى المنتديات الأدبية. أمام هذه الشهرة التى حققتها المسرحية قبل عرضها من ناحية، وأمام مساعى «جارى» لدى مدير المسرح من ناحيةأخرى، لم يجد «بو» بدا من الإذعان، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، فقد نشر مقالا فى «الميركور دى فرانس» (١٢) أشار فيه إلى أراء «جارى» الجديدة فى المسرح.

هوامش

1 - Alfred Jarry.

٢ـLaval موطن الرسام دووانيه روسو Le Douanier Rousseau (١٨٤٤ ـ ١٩١٠) والطبيب الشـهيـر امـبـروا زيارته Ambroide Pare (١٥٠٩ ـ ١٥٩٠) جراح هنرى الثانى وفرانسو الثانى وشارل التاسع وهنرى الثالث.

3 - Mayenne.

4 - Julien René.

5 - Ansèlme.

6 - Caroline Quernest.

٧ ـ Madame Bovary بطلة رواية الكاتب الفرنسى فلوبير والتى تحمل نفس الاسم.

8 - Louis Perche, Jarry, éd. Universitaire, Paris, 1965.

9 - Saint - Brieuc.

١٠ ـ Ontogenie: مكونة من كلمتين اغريقيتين. وتعنى سلسلة التغيرات التى تطرأ على المخلوق منذ تلقيح البويضة حتى يستوى كائنا كامل التكوين.

١١ ــ Maurice Saillet وهو الذى عكف على تجميع مؤلفات جارى وتصديرها واصدارها.

أنظر : Tout ubu, Le livre de Poche, 1969

12 - le Mercure de Fran.

13 - Saint - Brieuc des choux.

14 - Edition de la Pléiade.

15 - le Taurobole.

16 - César Antéchrist.

17 - Rennes.

18 - Hertz.

١٩ ـ أنظر: Paul Chauveau, A. Jarry ou la Naissance, la vie et la mort du père Ubu, Mercure de France, 1932.

20 - Hebert.

٢١ ــ Stéphane Mallarmé (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨): شاعر فرنسى. يعتبر رائد الحركة الرمزية. وهو أحد «الشعراء الملعونين». دقيق اللغة، رقيق العبارة، يهتم بموسيقى اللفظ أكثر من المعانى. تأثر فى مطلع حياته بديوان «أزهار الشر» لصاحبه «بودلير». وكان محل تقدير الجيل الجديد من الشعراء والكتاب مثل ڤاليرى و جيد وكلوديل وفارج وزولا وڤيرلين وغيرهم.

22 - P. H

23 - Henry Morin

24 - “les Polonais”

25 - "Ubu Roi"

٢٦ ـ B. Bourdon وسـوف يظهـر هذا الأسـتـاذ ولكن باسـمـه اللاتينى وهو "Bombus" كإحدى شخصيات مسرحية «أوبو ديوثا» فى بعض نسخها الأولى.

٢٧ ـ لم تكن مؤلفات هذا الفيلسوف الألمانى قد ترجمت بعد الى اللغة الفرنسية. ويواضح أهمية أفكار «نيتشه» فى تكوين شخصية «جارى» الطموح. تلك الأفكار التى كانت تقوم على إذكاء الطاقة الإنسانية والقوة البشرية بحيث ساعد فى خلق روح التعصب للجنس الألمانى بين قومه.

٢٨ ـ Albert Tibaudet: (١٨٧٤ ـ ١٩٣٦) ناقـد ومـؤرخ أدب فـرنسي. كـان تلمـيـذا لبرجسون وتأثر به كثيرا. وكانت أراؤه تتسم بالاعتدال، كما كان أفضل نقاد عصره.

٢٩ ـ Henri Bergson (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) فليسوف فرنسي، كان عضـوا بالأكاديمية الفرنسية كما حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢٧.

٣٠ ـ léon - Paul Fargue (١٨٧٦ – ١٩٤٧) شـاعـر فـرنسي ينتـمـى إلى مـدرسـة «مالارميه» فى أخـرياتهـا. مع أنه أقرب إلى كل من لاربو Larbaud وأبو لليـنيـر Apollinaire ومن بعدهما ماك أورلان Mac Orlan وكاركو Carco وساندرا Cendra . جمـعت أشعاره المنشورة فى الصـحف فـى ديوانين عـام ١٩١٢ ثم أعيد طبعها فى مجلد واحد عام ١٩١٨. اشترك فى تحرير جريدة N. R. F. كـمـا رأس تحرير جريدة Commerce وفتحها لشعراء الطليعة وبخاصة السرياليين. نشر عدة دواوين أخرى ابتداء من عام ١٩٢٨.

31 - Cladius Jaquet.

32 - Valens.

33 - Les Jours et les "Nuits."

٣٤ ـ أنظر: هامش ١٩.

35 - "La Seconde Vie"

٣٦ ـ نسبة إلى أوبو Ubu الشخصية المحورية لأعماله الدرامية.

٣٧ ـ الدكتور Saltas صديق «جارى».

38 - “Echo de Paris littéraire IIlustré”

39 - “Coleridge, Dit du Vieux Marin”

40 - “Le théâtre de l’Oeuvre”

41 -"L’ Art littéraire”

42 - “Histoire tragique”

43 - “Haldernablou”

44 - “Essais d’ Art libre”

45 - Pont - Aven

٤٦ ـ Paul Gauguin (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) مصور فرنسى. كان أحد مؤسسي مدرسة Pont - Aven الفنية ثم هاجر إلى تاهيتى . يتميز أسلوبه بالتبسيط الشديد فى الرسم والتلوين.

47 - Filigier.

48 - “I’ Ymagier”

49 - “Minutes de Sable Mémorial”

50 - “Les Polydres”

51 - “Ubu enchoiné”

52 _ “Perhinderion”

53 - “Le livre d’art”

54 - Paul - Fort

55 - la Revue Blanche

56 - Léonard sarlius

57 - Emile verhaeren

58 - “De l’inutilité du théâtre dans le théâtre”

59 - Henrik ibsen, Peer Gynt

60 - “questions de théâtre”

61 - André Gide

62 - “Les Faux - Monnayeurs” (1926)

63 - “La Plume”

٦٤ ـ Le Douanier Roussau (١٨٤٤ ـ ١٩١٠) مصور فرنسى ولد فى لاقال مثل جارى، من جماعة المستقلين.

65 - Claude Terrasse

٦٦ - Pantagruel بطل رواية الكاتب الفرنسى «رابليه» Rabelais (١٤٩٤ ـ ١٥٥٣) التى تحمل نفس الاسم. واضح تأثر جارى بشخصية «بانتاجرويل» الضخم الشره، وذلك فى رسم شخصية أوبو.

67 - “ Gestes et opinions du docteur Faustroll”

68 - L’ Amour en visites

69 - “L’ Amour Absolu”

70 - “Christian - Dietrich Grabbe”

71 - Vallette

72 - Rachilde

73 - Eugéne Dèmolder

74 - Berthe Danville, Léda

75 - “Messaline”

76 - “L’ Almanach illustré du pére Ubu”

77 - Pierre Bonnard.

78 - La Vogue

79 - "Olalla"

٨٠ ـ R. L. Stevemson (١٨٥٠ ـ ١٨٩٤) كـاتب إنجليـزى له عـدة روايات حـافلة بالمغامرات مثل جزيرة الكنز والدكتور جنكل والمستر هايد.

81 - "Le Temps dans L'art"

82 - "Ubu Sur la butte"

83 - Le théatre Nouveau

84 - Le Surmâle

85 - Périple de la littérature et de l'art.

86 - Le Canard sauvage.

87 - La Dragonne.

88 - L' Oeil.

٨٩ ـ Le Festin d' Esope لصاحبها Apollinaire.

90 - L' Objet aimé.

91 - Fantaisie Parisienne.

٩٢ ـ رواية La Rapesse Jeanne لصاحبها Emmanuel Rhodés.

93 - Le Moutardier du Rape.

94 - "vers et Prose"

95 - Sanso.

٩٦ ـ الحقيقة أن مسرح العبث فى الخمسينات ليس سوى مرحلة أخيرة من هذا النوع من المسرح الذى ظهر مع «جارى» ومن جاء بعده من كتاب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وكانت المرحلة الثانية فى الأربعينات مع «سارتر» «وكامو». ولكن الفارق بين

المراحل الثلاث هو أن مسرح «جارى» وأصحابه لم يجد التربة الصالحة للانتشار، ومسرح الأربعينات كان يعالج العبث فى أعمال تقليدية الشكل والإسلوب، أما مسرح الخمسينيات فقد وجد أنه من غير المعقول أن يعالج اللامعقول فى شكل معقول ولغة معتادة.

97 - Eugéne Ionesco, Samuel Beckett

98 - Léonard C. Pronko, Théâtre d'avant - garde, Denoel, 1963.

٩٩ ـ نسبة إلى رابليه Rabelais

100 - Martin Esslin, the theatre of the Absurd, New York, 1969.

101 - André Breton, Manifeste du Surréalisme, Gallimard, 1963.

102 - M. Benedikt et G. E. Wellwarth: The avant - Garde, dada and Surrealism Modern french theatre, New York, 1964.

103 - Henry Béhar, le théâtre dada et Surréaliste, Gallimard. 1964.

١٠٤ ـ Tristan Tzara، شاعر فرنسى من أصل رومانى (١٨٩٦ – ١٩٦٣) رائد المدرسة الدادية وأحد مؤسسى المذهب السيريالى.

١٠٥ ـ Vitrac كاتب مسرحى وشاعر دادى ثم سريالى. يتسم مسرحه بالغرابة التى هى من صفات هذين المذهبين.

١٠٦ ـ Antonin Artaud (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) من أشهر رجال المسرح فى فرنسا ككاتب وكممثل. حاول تحقيق أحلام السرياليين فى مجال المسرح وأحدث فيه الكثير من

التجديدات الجذرية. من فرط إعجابه بجاري، أسس بالاشتراك مع «فيتراك» و «ارون» مسرح «ألفريد جاري». من أشهر مؤلفاته «مسرح القسوة» الذى أعيد طبعه تحت عنوان: «المسرح وقرينه» والذى يعتبر مرجعا هاما للعاملين فى هذا الفن.

١٠٧ ـ Emile Aron (١٨٢٩ ـ ؟) شاعر فرنسي. كان يقلد «لامرتين». من أهم دواوينه: «أشعار فلسفية». وكان يتغنى فى قصائده بالحرية.

108 - A. Breton Anthologie de I'humour noir, Paris, 1940.

١٠٩ ـ نذكر منهم: يونسكو وبيكيت، وأداموف، وجينيه.

110 - E. lonesco, Notes et contre - notes, Gallimard, 1966.

111 - Emmenuel Jacquart, Le théatre de dérision, Gallimard, 1974.

112 - Micheline Tison - Braun: La Crise de I'humanisme, Nizet, 1958.

١١٣ ـ Max Planck (١٨٥٨ ـ ١٩٤٧) عالم ألمانى فى الطبيعة، حصل على جائزة نوبل عام ١٩١٨ لاكتشافاته فى مجال الطاقة والإشعاع التى أسست علم الطبيعة الحديث.

١١٤ ـ Albert Einstein (١٨٧٩ ـ ١٩٥٥) عالم ألمانى فى الطبيعة. قام بالكثير من الأبحاث فى مجال الطبيعة النظرية. مشهور باكتشافه لنظرية النسبية حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢١.

115 - Hertman

١١٦ ـ Jean Martin Charcot (١٨٢٥ ـ ١٨٩٣) طبيب فرنسي مشهور بأبحاثه فى الأمراض العصبية.

١١٧ ـ Richard Wagner (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) عبقرية موسيقية نادرة. كان بنفسه ينظم الأشعار لمؤلفاته الموسيقية، والتى كان فى أغلب الأحيان يستوحيها من الأساطير الألمانية

القديمة. كما غير مفهوم «الأوبرا تراجيك» بربطه المباشر بين الموسيقى والشعر والرقص.

١١٨ ـ Charles Baudelaire (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) كاتب وشاعر فرنسي. في ديوانه الشهير «أزهار الشر» ينجح في التوفيق بين الإحساس الشعرى العميق و كمال الانسجام اللفظي.

١١٩ ـ Maurice Denis (١٨٧٠ ـ ١٩٤٣) مصور فرنسي. اشترك في الحركة الفنية المعروفة بحركة «الأنبياء» وأسس معامل الفن المقدس.

١٢٠ ـ Paul Cézanne (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦).

١٢١ ـ Paul Gauguin (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣)

١٢٢ ـ Van Gogh (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠)

١٢٣ ـ Odilon Redon (١٨٤٠ ـ ١٩١٦)

124 - Les Nabis

125 - Le Fauvisme

١٢٦ ـ Octave MiIrbeau (١٨٤٨ ـ ١٩١٧)

127 - Jarry, les Minutes de Sable Mémorial, Mercure de France, 1984.

١٢٨ - Maurice Donnay (١٨٥٩ - ١٩٤٥) كاتب مسرحي فرنسي بدأ حياته الفنية كمؤلف أغاني في كاباريه القط الأسود بباريس. كتب العديد من مسرحيات الشباك، عالج فيها موضوعات اجتماعية وأخلاقية.

١٢٩ ـ Alfred Capus (١٨٥٨ ـ ١٩٢٢) كاتب مسرحي وروائي فرنسي.

مسرحياته من النوع الكوميدى الخفيف ذات المضمون الضحل. غير أنها حققت له شهرة واسعة.

١٣٠ ـ Eugéene Labche (١٨١٥ ـ ١٨٨٨) كاتب مسرحي، بدأ حياته الأدبية بالقصص القصيرة والروايات. كتب مجموعة من مسرحيات الفودفيل كما كتب العديد

من الكوميديات. وكان يتميز بغزارة الإنتاج حتى لقد تجاوزت مسرحياته المائة. كانت مسرحياته تفتقد إلى العمق، ولم يكن يستهدف إلا إضحاك الجماهير. ومن الجدير بالذكر أن الكثير من مسرحياته تم إخراجها للسينما.

١٣١ ـ Paul Herviaux (١٨٥٧ ـ ١٩١٥) كاتب مسرحي وروائي. تأثر في مطلع حياته بالواقعية، ونشر عددا من الروايات تعتبر أبحاثا اجتماعية. أما مسرحياته فهي تصوير للمجتمع الفاسد الغارق في الغرائز والشهوات. وهي أعمال تفتقر إلى العمق، وإن كانت جيدة البناء. كما أخرجت له السينما عددا منها.

١٣٢ ـ Francois de Curel (١٨٥٤ ـ ١٩٢٨) كاتب مسرحي، وضع العديد من المسرحيات الهادفة التي تعالج موضوعات فلسفية وأخلاقية تهم المجتمع في عصره. وقد ظلت هذه المسرحيات تحقق نجاحا كبيرا حتي عام ١٩٢٠، ولكنها لم تلبث أن فقدت أهميتها خصوصا لما تتركه من إحساس بأن المؤلف وراء شخصياته.

١٣٣ ـ Andé Antoine (١٨٥٨ ـ ١٩٤٣) من أعمدة المسرح الفرنسي الحديث. أسس عام ١٨٨٧ «المسرح الحر» (Le theâtre libre) وفتح أبوابه لإنتاج الكتاب الواقعيين والطبيعيين الذين عرضوا عليه أعمالهم التي كتبوها وفق تصوراتهم الفنية الجديدة . ورغم البداية الصعبة إلا أن «أنطوان» تمكن منذ افتتاح مسرحه، وحتي١٨٩٦ من تقديم (١١٤) مؤلف، أكثر من نصفهم من الناشئين. كما رحب أيضا بانتاج نفر من المؤلفين الآخرين الذين لاينتمون إلي المدرسة الواقعية. غير أن العامل المشترك بين جميع العروض كان الحقيقة الإنسانية. ومع ذلك فقد كانت المبالغة في تصوير الواقعية المنفرة وراء انصراف الجماهير عن هذا المسرح وتحولهم إلي «مسرح الفن».

134 - GaétonPicon, Histoires des Littératures III, éd R. Queneau.

135 - Le théâtre de L'art.

١٣٦ ـ Paul Fort (١٨٧٢ ـ ١٩٦٠) شاعر فرنسي تم انتخابه أميرا لشعراء فرنسا عام ١٩١٢ وظل يحمل هذا اللقب قرابة نصف قرن.

١٣٧ ـ Le Cantique des Cantiques أحد أجزاء العهد القديم، وهو قصيدة رمزية منسوبة إلي سليمان الحكيم.

١٣٨ ـ Aurélien - Marie Lugné poe (١٨٦٩ ـ ١٩٤٠) ممثل فرنسي، أسس مسرح «الأوفر» عام ١٨٩٣.

١٣٩ ـ Henrik ibsen (١٨٢٨ ـ ١٩٠٦) شاعر ومؤلف مسرحي نرويجي. ورث عن والديه الكثير من المفاهيم التي عالجها في مسرحياته فيما بعد؛ فقد كان والده مستهترا مبذراً، يعيش لمتعته. أما أمه فكانت شديدة التدين متحفظة رهيفة الإحساس. بدأت شهرة «ابسن» بعد أن كتب مسرحية : «المطالبون بالعرش (١٨٦٤)» وإذا كان في مسرحية برانـد Brand (١٨٦٦) يمجد البطل ويرفعه فوق كل الصغائر، فقد عاد وكتب «بيرجينت» Peerjynt (١٨٦٧) حيث يعرض لجميع ألوان الضعف عند الشعب النرويجي. من أشهر ما كتب «أبسن» مسرحية بيت الدمية (١٨٧٩) التي ظلت زمنا طويلا تعتبر المسرحية النموذجية في نصرة المرأة. وإذا كانت البطلة قد غادرت منزل الزوجية والزوج والأولاد لتعيد النظر في حساباتها، فان بطلة مسرحية «الأشباح» (١٨٨١) لم تهجر زوجها استمساكا بالتقاليد الإجتماعية.

١٤٠ ـ August Strindberg (١٨٤٩ ـ ١٩١٢)كاتب روائي وقصصي ومسرحي. ترجع محاولاته الاولي في التأليف إلي عام ١٨٦٩ في العام التالي فشل في الالتحاق بمسرح ستوكهولم كطالب ممثل. عاش حياة غير مستقرة علي مستوي الوطن والعمل والزواج الذي فشل فيه أكثر من مرة . وكان أول إنتاج حقق له الشهرة رواية «الحجرة الحمراء» (١٨٧٩) بدأ سلسلة مسرحياته العظيمة التي تنتمي إلي المذهب الطبيعي بمسرحية الأصدقاء (١٨٨٦)، والأب (١٨٨٧) ثم الأنسة جوليا (١٨٨٨) التي عرضها لأول مرة «المسرح الحر» في باريس . في ذات الوقت كتب رواية هي قمة الأدب الواقعي

في السـويد بعنوان أهل حـمص. تحت تأثير شعور عميق بالذنب علي أثر تجارب شخصية، تحول إلي نوع من الهذيان أثر تأثيرا شديدا علي إنتاجه، كتب عدة مسرحيات أهمها «الطريق إلى دمشق» ثم عاد إلى الدراما الطبيعية مع «رقصة الموت» و «الفـصح» إلا أن هذه المسرحيات خرجت من حدود صراعات العقول إلي مفاهيم أفسح وأرحب. ١٩٠٢كذلك في رائعته «الحلـم» هجر مشكلات الشعور بالذنب الفردية الضيقة إلي نظرة عامة تشمل الحياة كها.

١٤١ ـ Gerhart Hauptmann(١٨٦٢ ـ ١٩٤٦) كاتب روائي ومسرحي وشاعر ألماني يشبهه البعض بالعظيم «جوته». كانت بداياته مع المدرسة الطبيعية ومفاهيمها المعروفة من تأثير الوراثة والغرائز.ا لمخ عبر عن البوليتاريا في مسقط رأسه في مسرحية «النساجون» (١٨٩٢) بعد أن بعث المسرح الألماني وأثراه بالعديد من المسرحيات، قصر إنتاجه علي الرواية منذ عام ١٩١٠.

١٤٢ ـ «مسائل في المسرح»، المجلة البيضاء، يناير ١٨٩٧.

١٤٣ ـ من مقال حول شخصيات Henri Regnier، «المجلة البيضاء» أول ابريل ١٩٠٢.

144 - Victor Hugo, hernani

145 - Lettre de Jarry du 30 oct. 1984. in Lungé poe, Acrob ties

146 - Verhaern

147 - L'Art Moderne

148 - Louis Dumur

149 - Gémier

150 - Claude Terrasse

151 - Serusier, Bonnard

152 - Lituanie

١٥٣ ـ سينا، Cinna، لصاحبها Corneille كورنى

١٥٤ ـ لصاحبها شكسبير

١٥٥ ـ سينا، Cinna

156 - Marcel Schwob

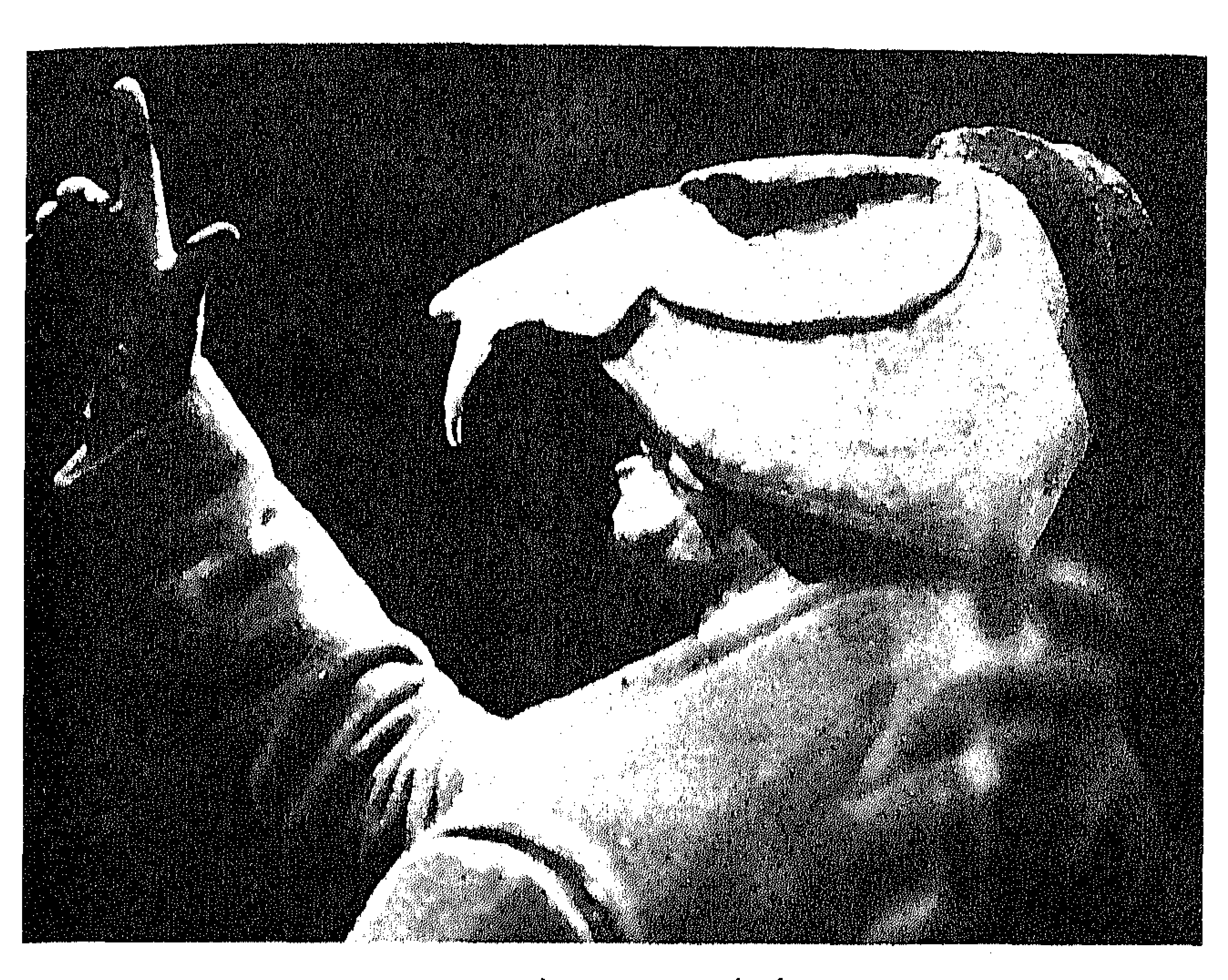
١٥٧ ـ Elseneur مدينة فى الدينمارك تدور فيها أحداث مسرحية «هاملت».

158 - Michel Arrivé

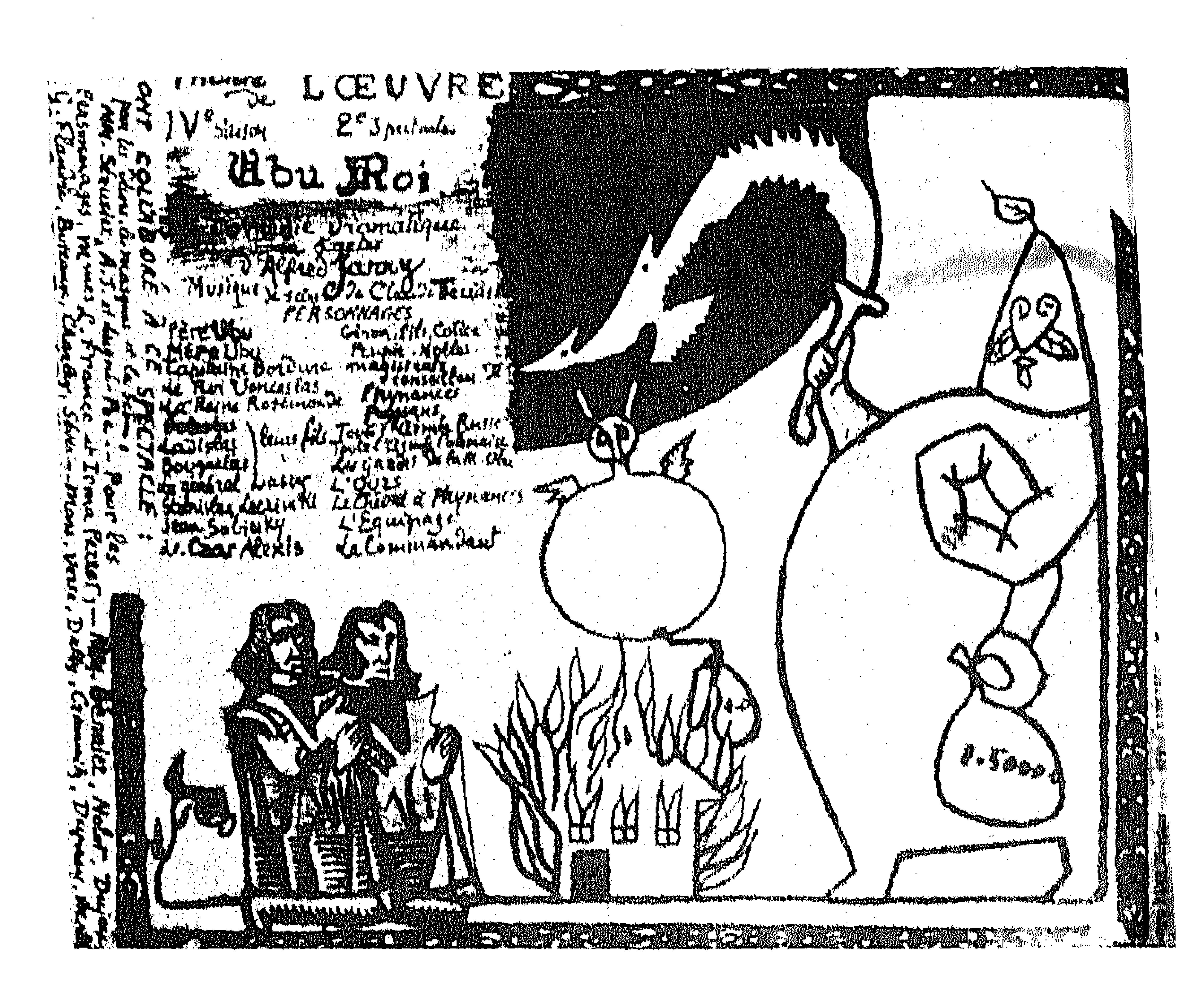
صور نادرة لألفريد جارى وبعض مشاهد من مسرحياته المختلفة وإعلاناتها .



الفريد جارى خلف صديقه ليون فارج الشاعر الكبير فيما بعد، وذلك فى الفصل الدراسى بمدرسة «رين» التى صادق فيها «جارى» المدرس الذى جعله نموذجا لبطله الأسطورى «الأب أوبو»

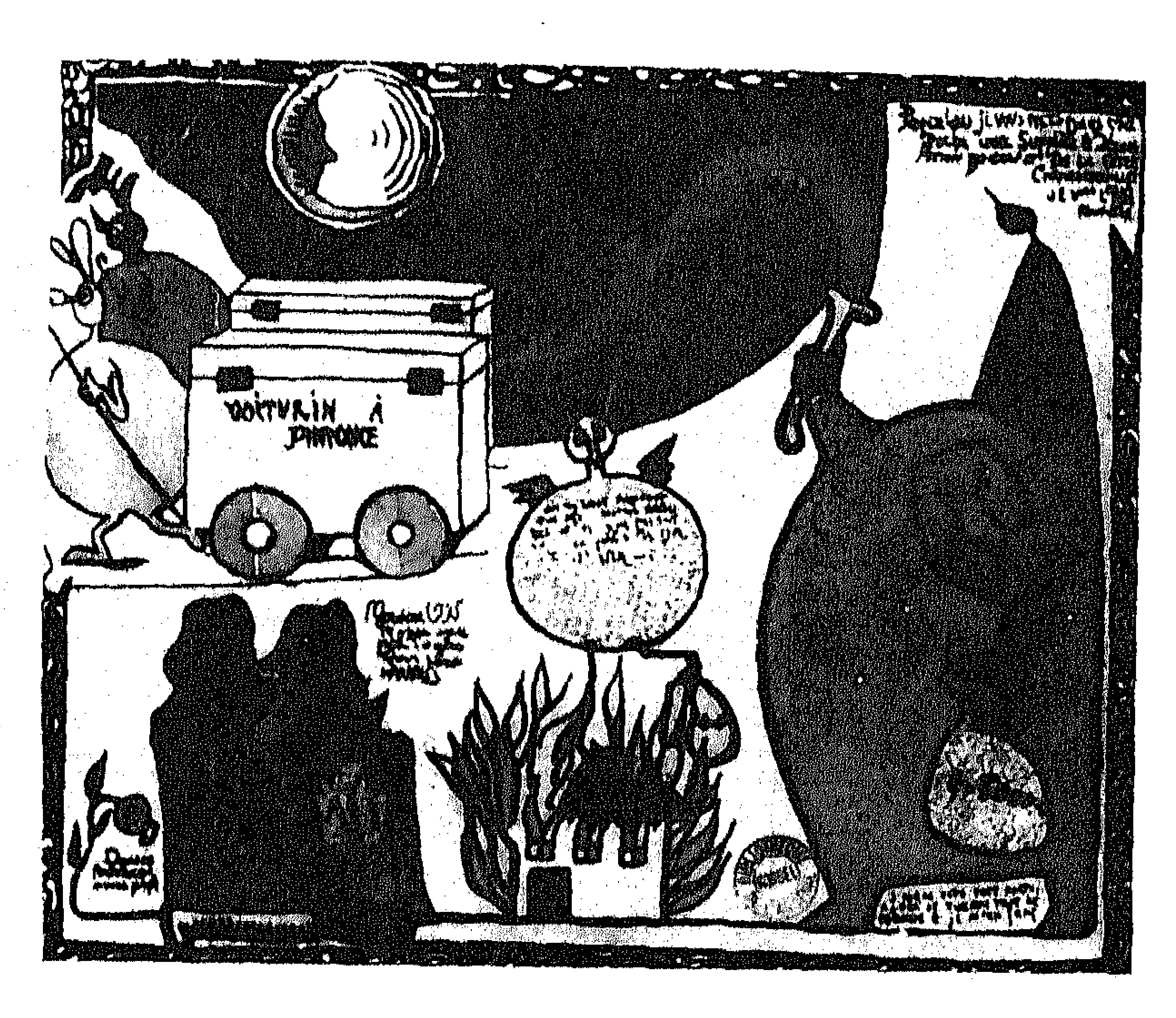


الوحش. قناع الأب أوبو فى مسرحية «أوبو فوق التل»، عام ١٩٧٠



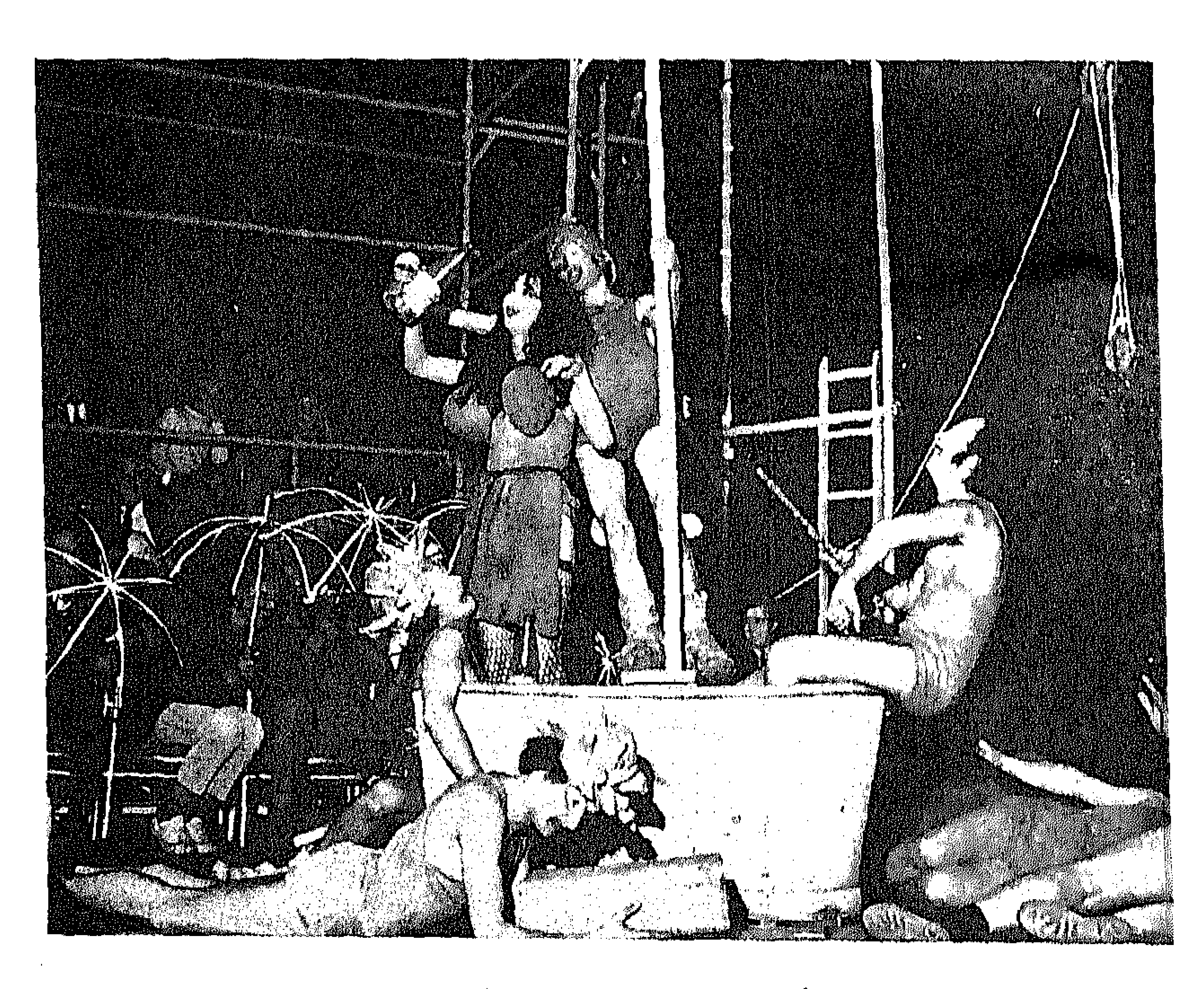
الوحش يتخذ مظهر أوبو الأرضي.

من برنامج «أوبو ملكا» عن مجلة «النقد» عام ١٨٩٦ .

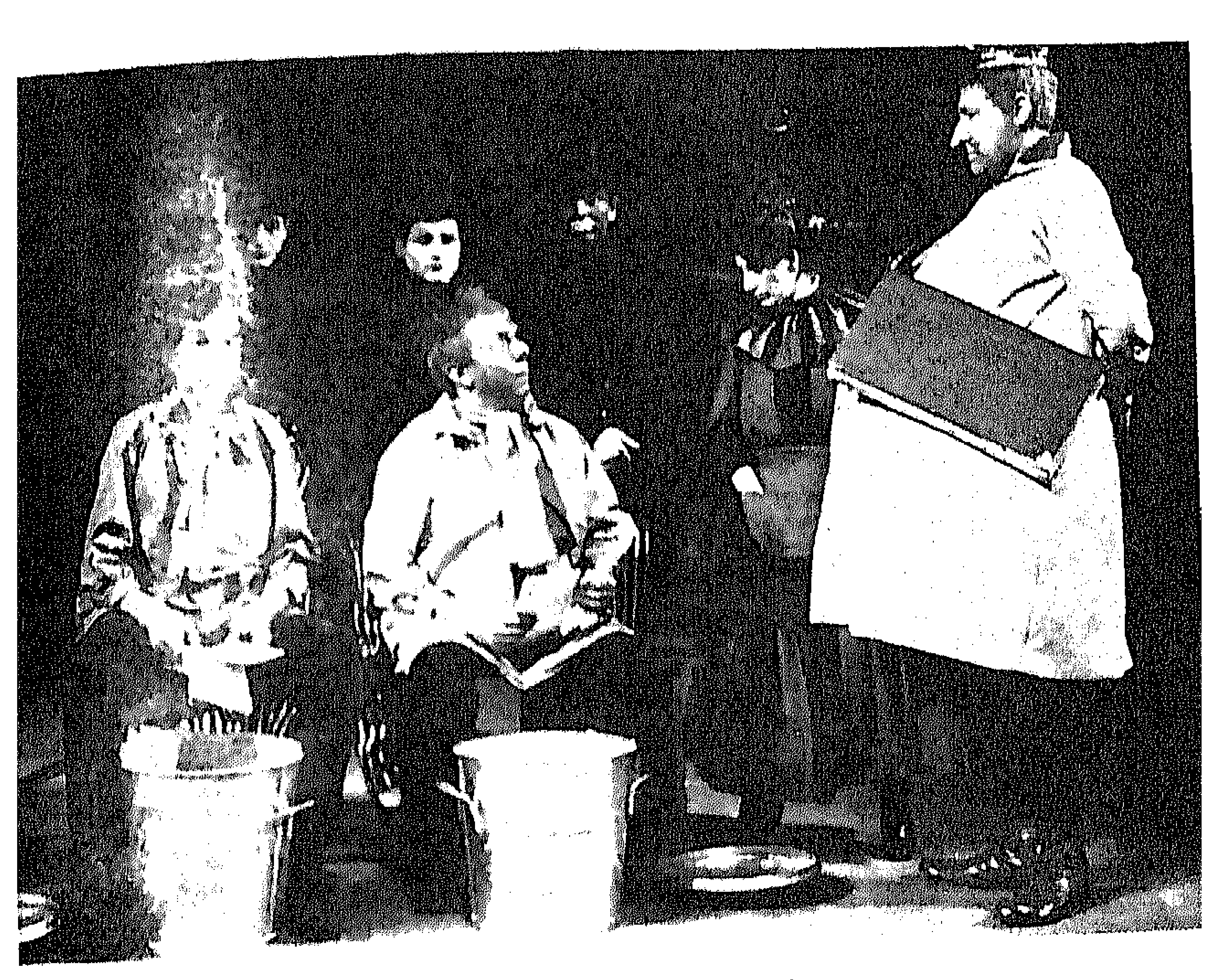


إعلان عن العرض الإفتتاحى لمسرحية «أوبو ملكا» عام ١٨٩٦

من عمل ألفريد جارى نفسه

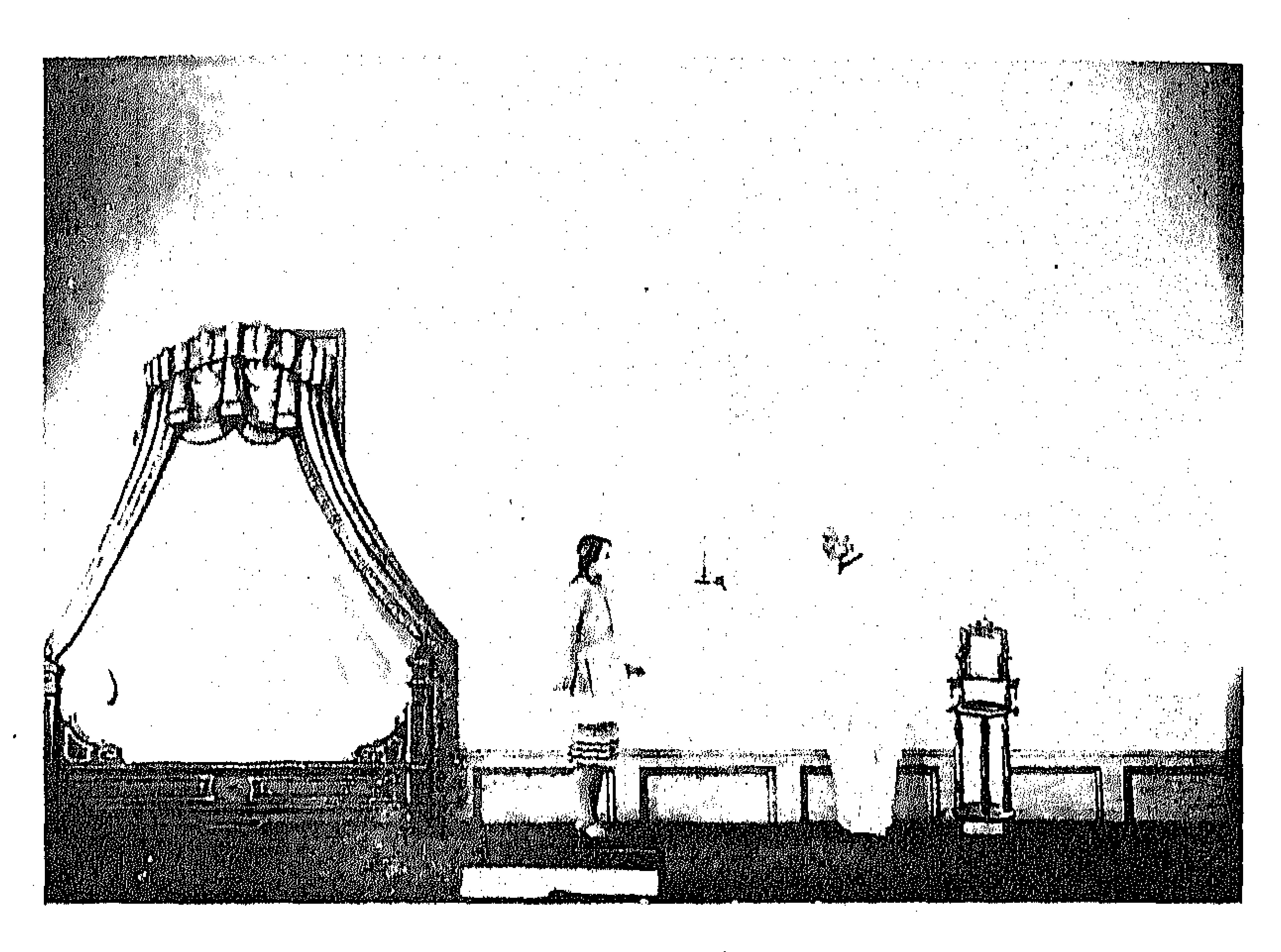


أوبو ملكا على المسرح «الفينومينال»



«أوبو» على المسرح القومي الشعبي

«أوبو عبدا» عام ١٩٣٧ . الفصل الأول. ديكور شان دى مارس



مشهد من مسرحية «أوبو عبداً»: حجرة إيلوتير عام ١٩٣٧



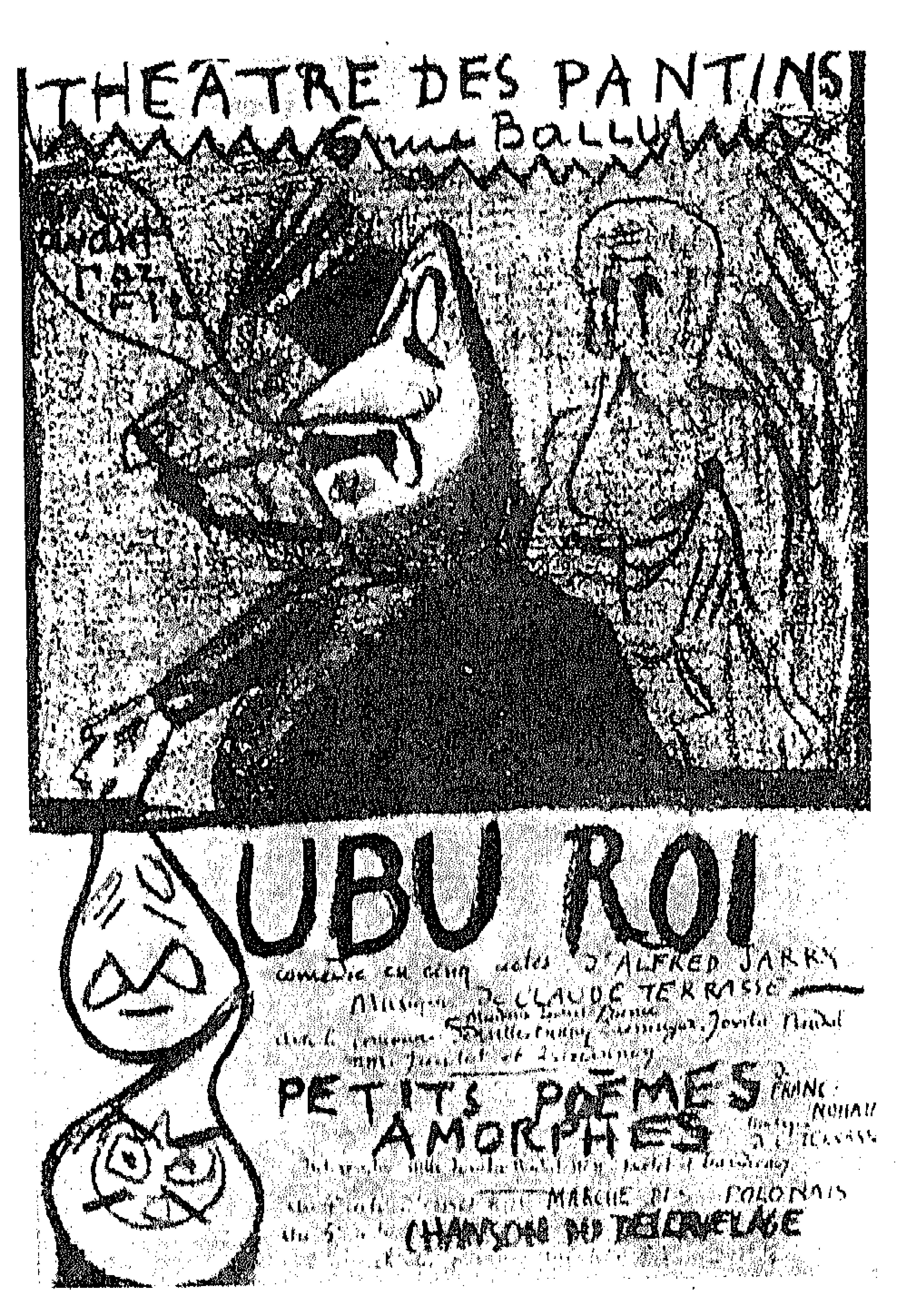
شخصية الأب أوبو. دمية من تصميم المؤلف نفسه



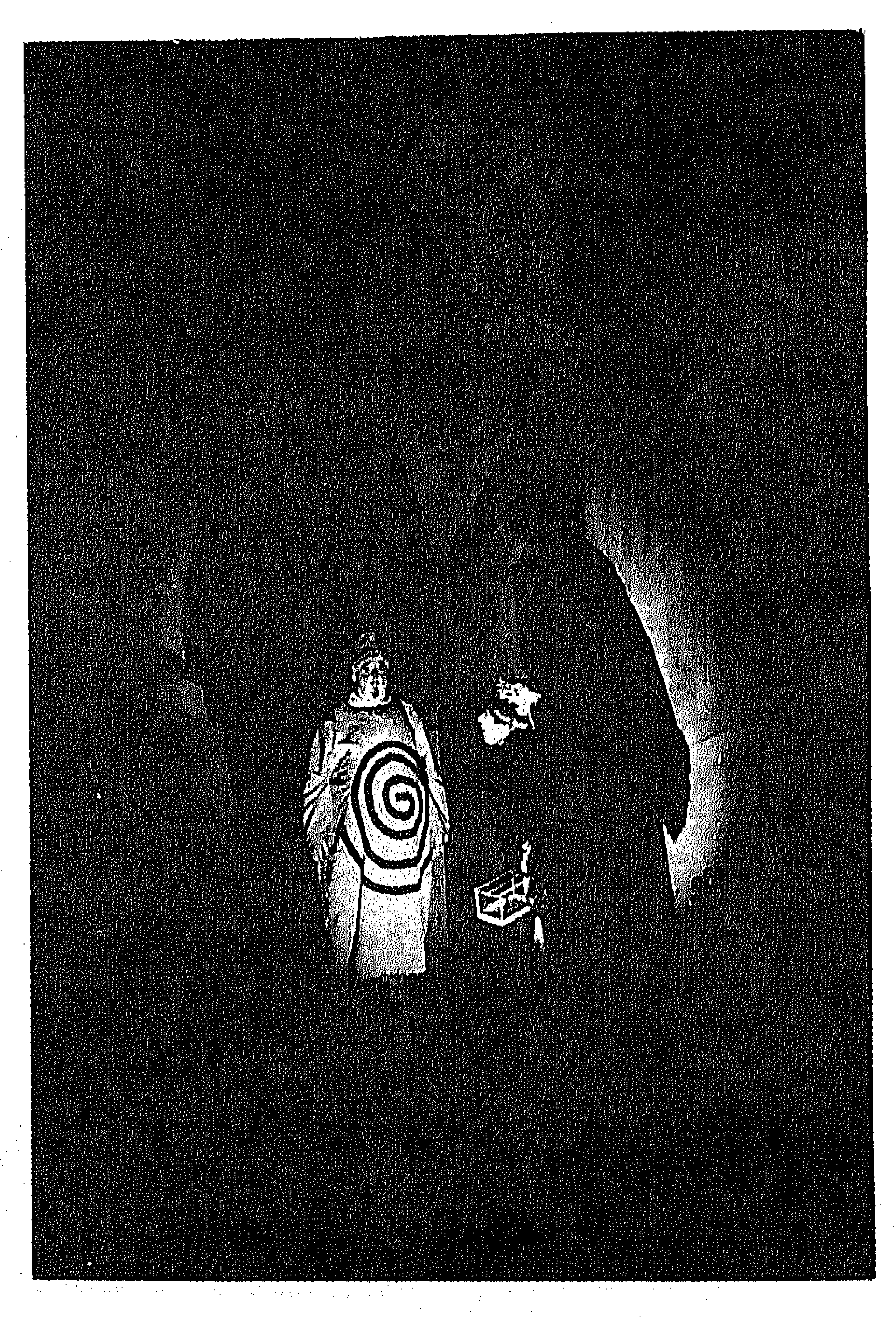
مسرحية «أوبو ملكا» على مسرح الأوبرا (مهرجان أفينيون ١٩٧٤)



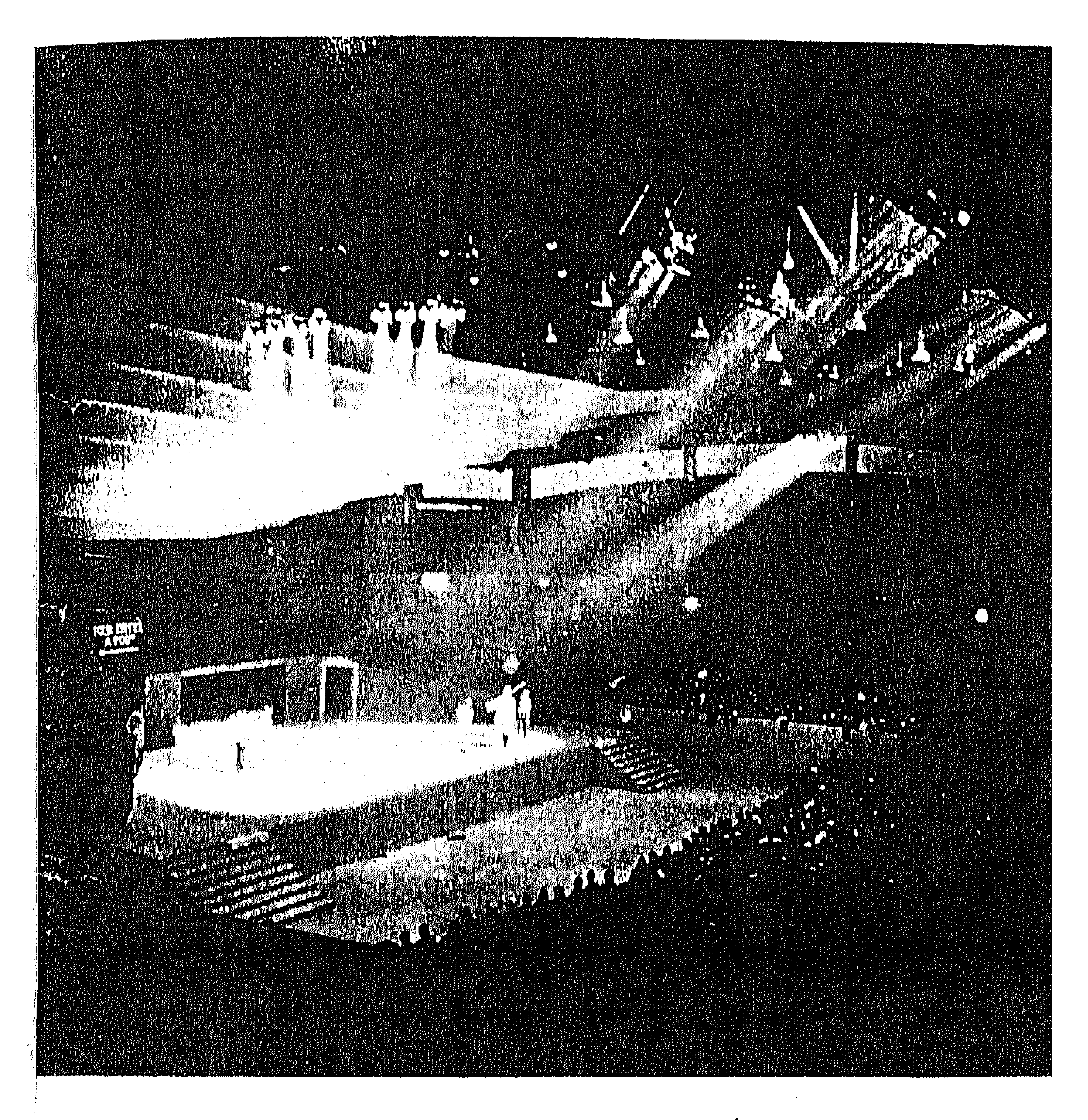
«الأب أوبو» و «الأم أوبو»



أحد الاعلانات عن مسرحية أوبو ملكا



بطل أسطورى تأثيرات الضوء فى مسرحية أربو عبدا من إخراج سيلڤان إيتكين



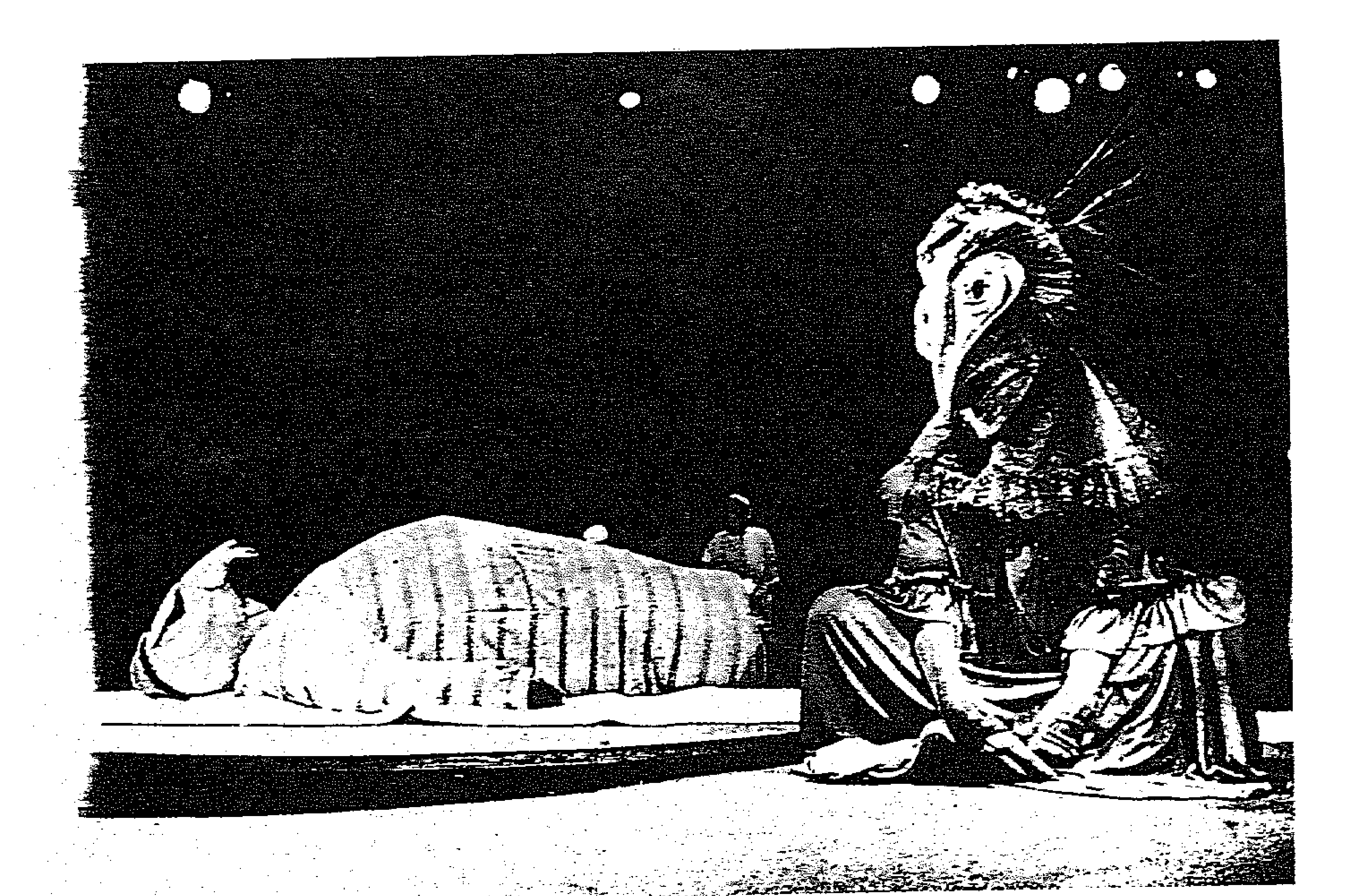
«أوبو ملكا» على مسرح قصر الرياضة عام ١٩٥٩

يلاحظ تأثيرات الإضاءة الحديثة.



عرض «داير مايدور» على مسرح المركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة

عن «أوبو ملكا» عام ١٩٩٥



مشهد من مسرحية «أوبو فوق التل» لفرقة «رينو ـ بارو».

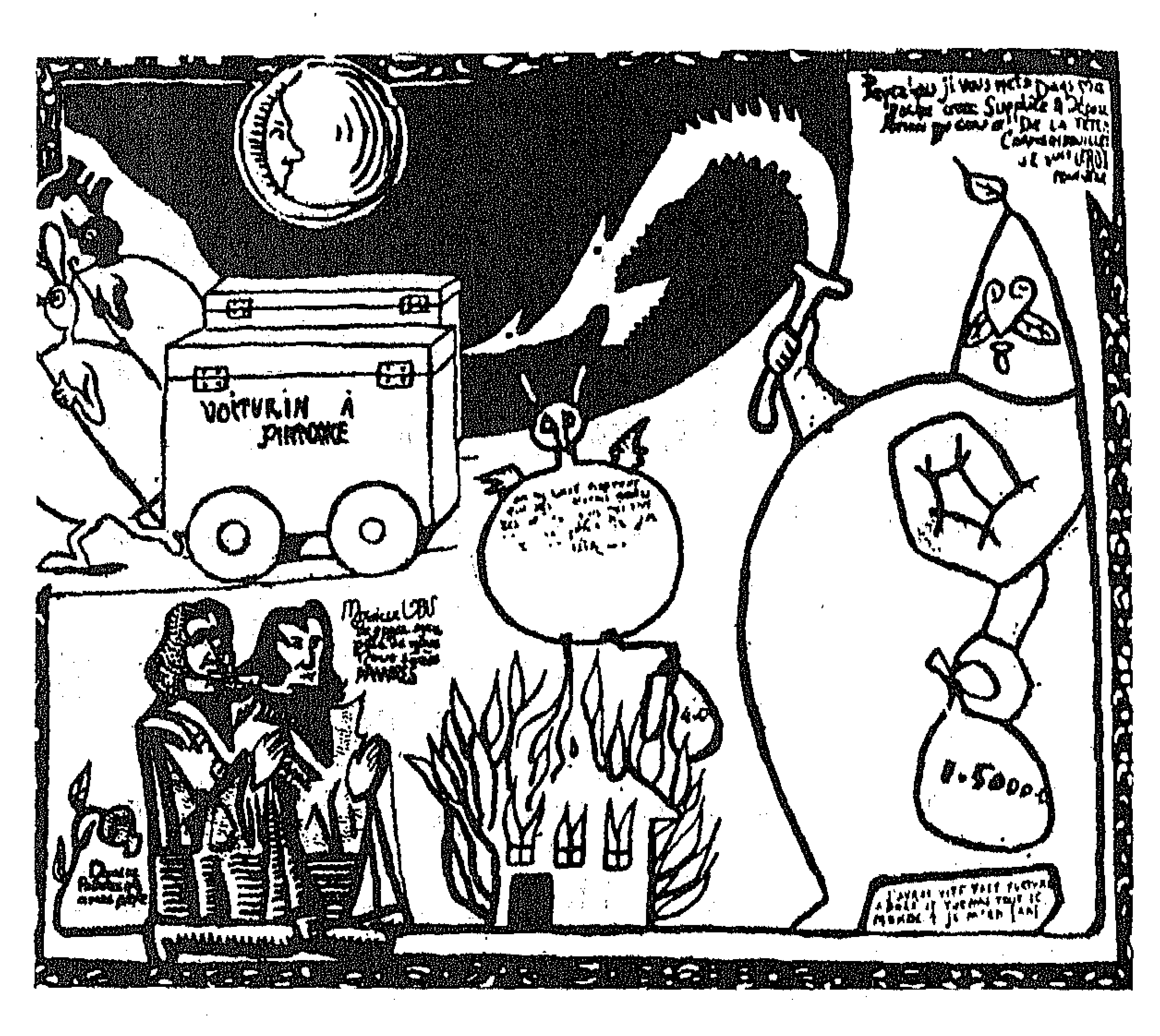


مشهد من مسرحية «أوبو عبدا» من إخراج سيلفان إيتكين.

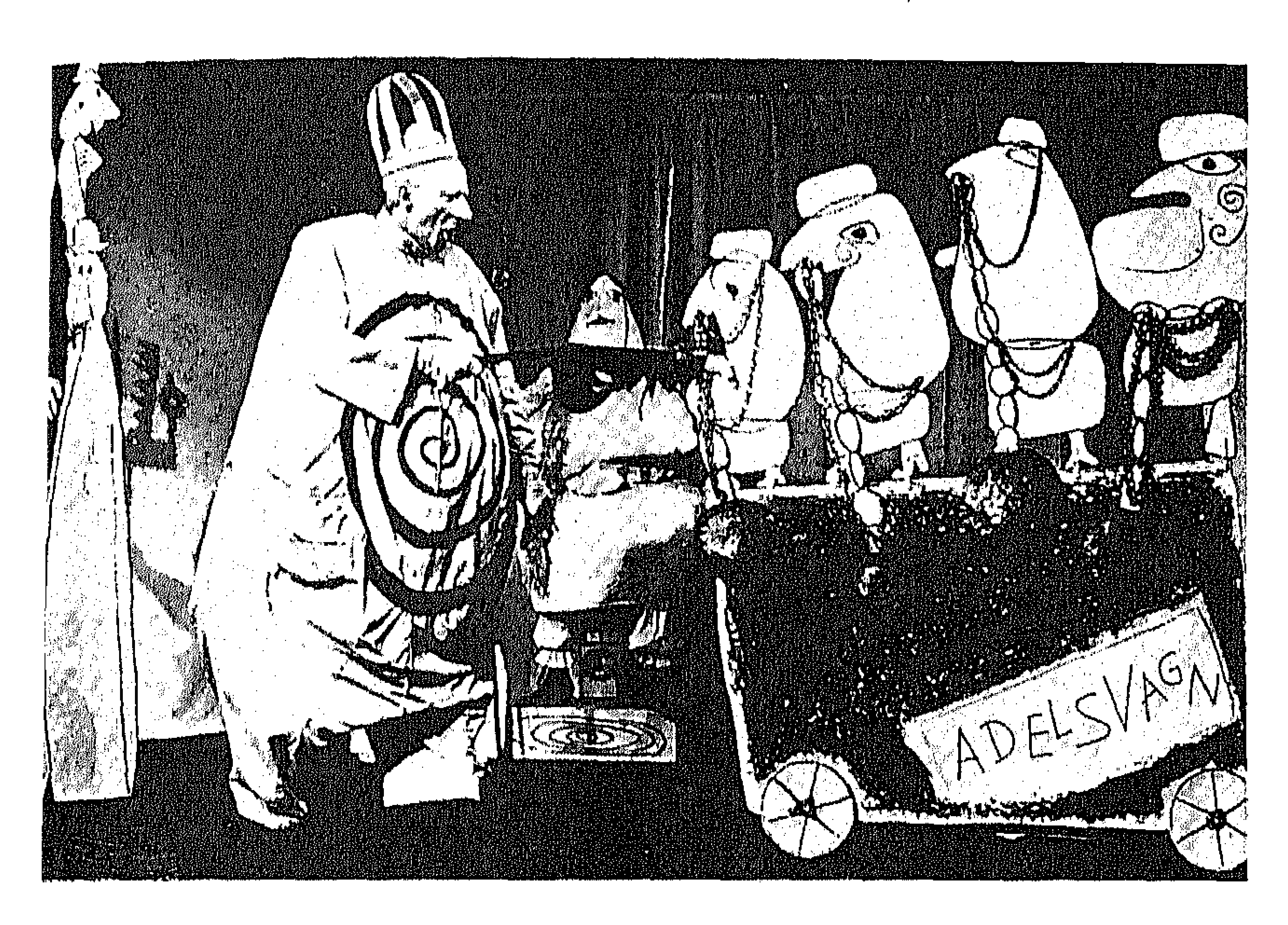


١٠

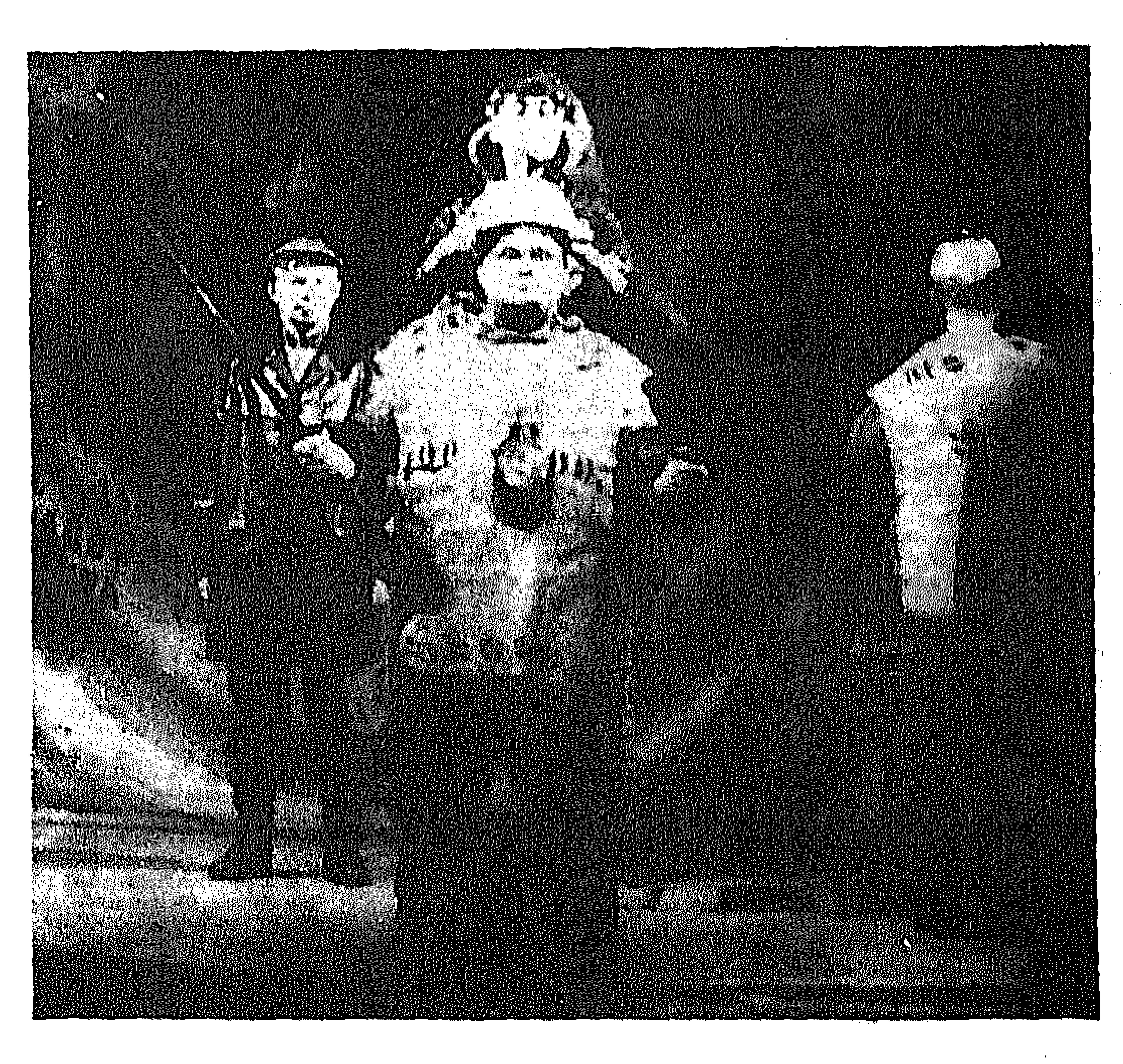
إعلان عن العرض الافتتاحي لمسرحية «أوبو ملكا».



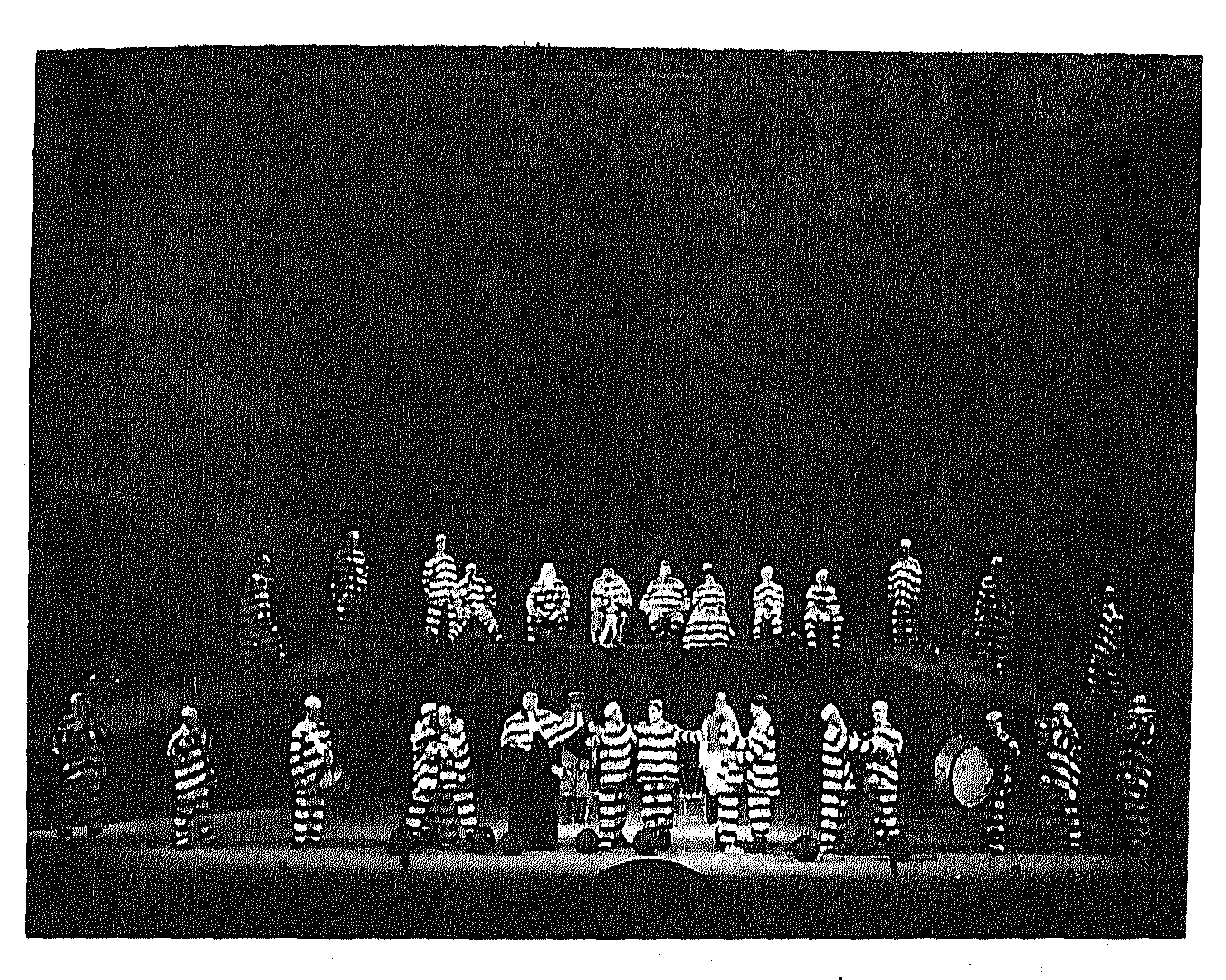
إعلان عن أوبو ملكا: يلاحظ صرة النقود فى يد أوبو. وعربة المالية .



«أوبو» أو الدمية البشرية. تنفيذ ميشيل ميشك.

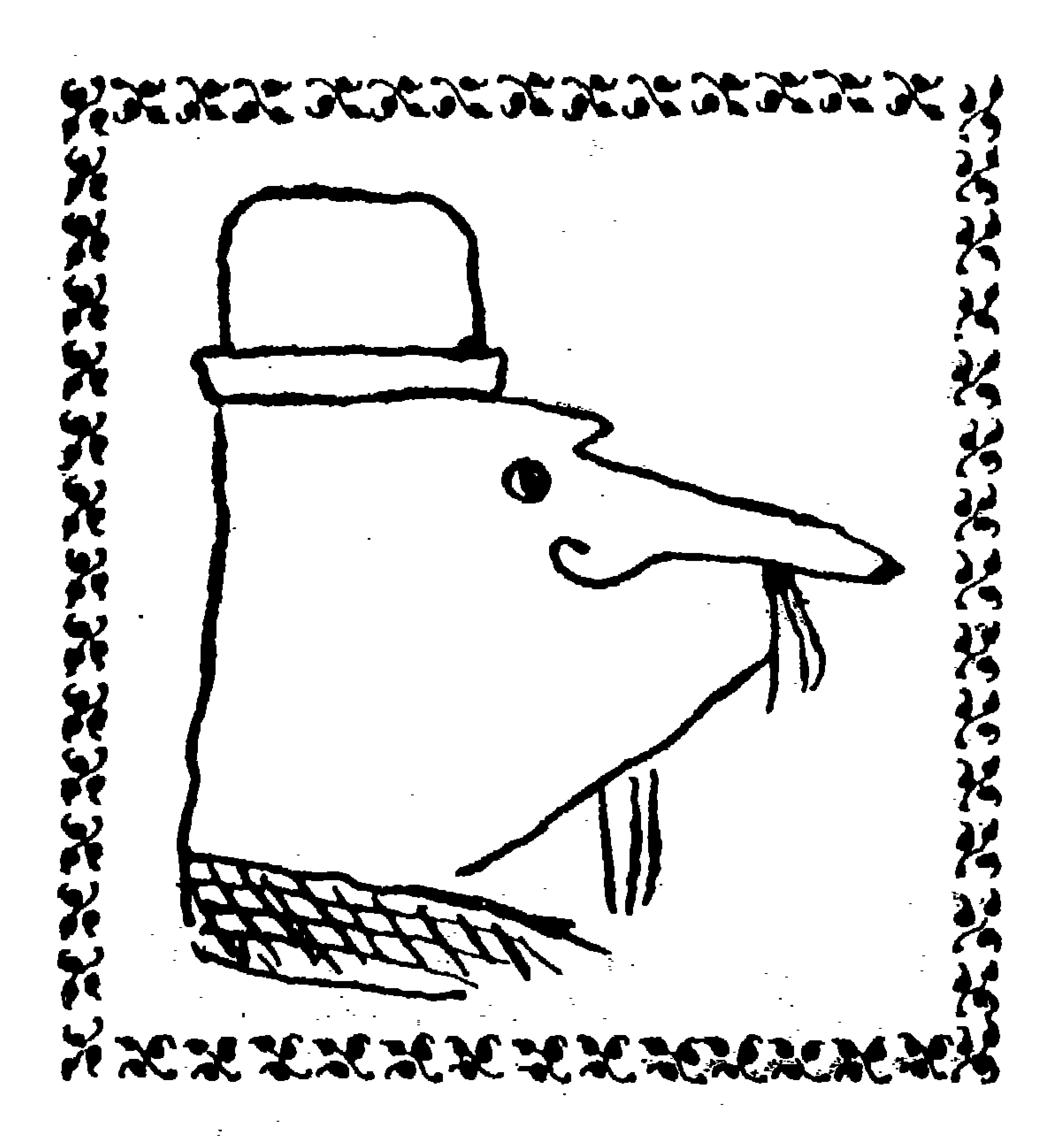


عرض عالمى لمسرحية «أوبو ملكا» فى مدينة براغ عام ١٩٦٥.



أوبو على المسرح القومى الشعبى عام ١٩٥٨ :

التجريد فى عمارة المنصة



رأس أوبو: «الدناءة البشرية والغباء البشري».



أوبو: يلاحظ الكرش الذى يمثل الكرة الأرضية.



أوبو بين «الفلسين» أو أفراد عصابته.

الفهرس

الموضوع

الجزءالثانى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٥٩١٤/١٩٩٩

I.S.B.N 977 - 01 - 6529 - 8

يركز هذا الكتاب على مواصفات الإبداع الصبياني بدءاً من التجريد إلى المغالاة، مروراً بالتجمع الإبداعى وفن القراقوز والإنفلات من كل القيود، واللغة غير الرسمية وما تتضمنه من تشويهات واستعمالات مهجورة ومستحدثة وألفاظ نابية، بحيث يصبح العمل الفنى هجوماً على الكبار برذائلهم، وبخاصة الدناءة التى تمثل حجر الزاوية والصفة البارزة فى «البطل/الضد» الذى يرسمه الصبيان. وهكذا يتحقق ثأر الكاتب وزملائه من طغيان الكبار، بحيث يصبح إبداع الصبية هو الملحمة القومية الثأرية لجمهور الطلبة أعداء الطغيان، والتجسيد الحى للزعامة السياسية التى تكررت صورها البغيضة فى أوربا وفى العالم كله، فى شكل الطاغية أو الدكتاتور. وبذلك يتحقق الهدف وهو أن يرى الجمهور (جمهور الكبار) صورته وهو بقرنَىْ ثور وجسد أفعوان، وذلك بقدر بشاعة ما به من رذائل.

٥٠٠ قرشاً
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب